Georges AVRIL

Quatre Ages de Musique

Éditions “Méditerranea”



“ Quatre Ages de Musique ”

Georges AVRIL

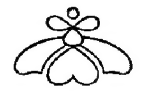
Quatre Ages de Musique

Les Cathédrales, la Musique et l'Ame Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance

Les Mécènes de la Musique au XVIIIme siècle

Le Romantisme Musical

La Femme et la Musique Moderne



ÉDITION " MÉDITERRANEA "

Le trop indulgent accueil fait à ces conférences de simple vulgarisation nous a encouragés à les réunir et à les publier, encore qu'elles fussent ouvrage malhabile et incomplet.

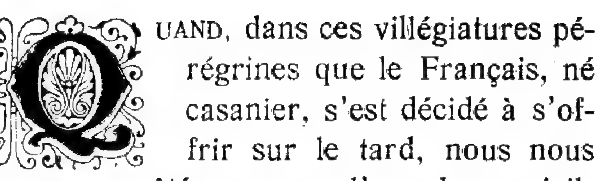
Rapide regard jeté sur quatre époques bien différentes mais également attrayantes; examen superficiel mais sincère de quelques écoles musicales considérées dans leurs relations avec le public de leur temps, c'est tout ce que contient ce modeste volume.

Qu'il conduise le lecteur à rechercher une plus exacte documentation et des aperçus plus originaux auprès des auteurs de compétence certaine et surtout auprès des grands musiciens eux-mêmes, c'est le souhait que nous formons et la seule ambition que nous puissions concevoir.

G. A.

Les Cathédrales, la Musique et l'Ame Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.

I



Quand, dans ces villégiatures pérégrines que le Français, né casanier, s'est décidé à s'offrir sur le tard, nous nous sommes arrêtés au cœur d'une de ces vieilles cités dont l'histoire nous a appris le nom désormais familier et d'où la civilisation n'est pas encore parvenue à déloger les souvenirs du passé, lequel d'entre nous ne s'est pris à rêver, étrangement captivé qu'il était par ses pensées rétrospectives ? Quand bien même la cité se rencontrait humble et l'auberge inconfortable, ce qui est doublement déplaisant, la puissance des souvenirs était telle sur notre âme emplie soudain d'une irrésistible piété que rien d'immédiat ne nous tenait plus à l'esprit et qu'il nous agréait seulement de reconstituer avec le plus de vérité et d'émotion possible la vie privée que les ancêtres enfermaient dans ces murs vétustes, scellés jadis

de leurs mains, ou la foi admirable qui les portait en longue théorie aux cérémonies d'un culte, sévèrement respecté, entre les piliers ouvragés et sous les voûtes hardies des basiliques élevées par d'éblouissants artisans à la gloire pure du Très-Haut.

Nous voudrions vous demander aujourd'hui d'accueillir avec un état d'âme à peu près semblable les quelques souvenirs musicaux que nous avons entrepris de vous présenter et de considérer avec bienveillance la maladresse de l'hôte qui vous accueille en sa moderne et inconfortable auberge, hâtivement meublée de quelques recherches historiques, mais ornée de purs et vrais chefs-d'œuvre de cette époque splendide que le poète appelait : le moyen âge énorme et délicat.

Aussi fièrement que l'on fasse profession de modernisme ; quelqu'amour, légitime d'ailleurs, que l'on porte au présent ; quelque folle ardeur que l'on emploie à préparer l'avenir, il ne demeure pas moins vrai que les enthousiasmes les plus féconds, les émotions les plus vives nous viennent des temps enfuis que nous nous plaisons à reconstituer parfois, sollicités que nous sommes par les vestiges des édi-

fices qui ont traversé les siècles sans leur emprunter autre chose qu'une chaude et adorable patine ou par la chanson vieillote que, dans les Provinces jadis libres et fières, les aïeules chantonnent doucement au coin de l'âtre, en tournant leur rouet ou en jonglant avec les fuseaux de quelqu'incomparable dentelle dont elles ont conservé la tradition et le secret.

C'est que nous savons que tout se tient étroitement et se relie dans notre humanité faillible et éprise de pérennité. C'est que nous savons que tout se correspond. L'abandon du costume régional des provinces, des comtés et des villes a suivi à quelques années à peine la transformation des mœurs paternelles et les modifications profondes apportées dans l'existence de nos campagnes par l'exode, vers la ville attirante, des jeunes gars et des jeunes filles. C'est que nous ne sommes pas sans connaître que les mouvements populaires sont toujours connexes des manifestations artistiques de la race, et que celle-ci ne déchoit pas tant que celles-là sont grandes et généreuses. C'est que nous n'ignorons pas, encore, que tous les arts sont parallèles puisque chacun d'eux n'est en somme

qu'un moyen d'expression élu et que la chanson populaire exprime tout autant que la majestueuse et fière cathédrale que le peuple même, ses artistes et ses artisans se plurent à faire jailllir du sol, grande dentelle de pierre soutenue par les solides assises de la foi.

Le roman, la chanson de geste, les rimes tierces, les palais, les églises, les lettres missives mêmes et les mémoires secrets sont les miroirs fidèles dont les images véridiques nous transmettent pieusement le reflet des époques évanouies et c'est curiosité pieuse qui nous pousse ainsi à nous attarder volontiers dans ce que je me permettrai d'appeler, sans irrévérence d'ailleurs, le bric-à-brac de l'histoire.

Cependant de tous les arts qui ont fleuri sur l'humanité agenouillée devant le beau et le vrai ; de tous les monuments qui nous sont parvenus, les plus éloquents, ceux qui s'adressent le plus directement à l'âme tout en satisfaisant étroitement la raison, sont les édifices dressés pour la célébration des mystères de la religion et les chansons, naïves ou averties, les musiques simples ou déjà un tantinet savantes qui traduisaient les émotions intimes du peuple, illustraient

sa joie et sa récréation ou servaient à rythmer ses lamentations et ses prières, dans la maison silencieuse et angoissée, aux jours de douleur et de deuil.

Les deux expressions les plus directes qui nous puissent parvenir de l'âme populaire des temps passés sont, en résumé, l'architecture et la musique. Ce sont en effet les deux arts qui vivent le plus intensément de l'allégorie et de la représentation, du symbole comme nous disons maintenant à propos de toutes les œuvres littéraires dont nous ne pénétrons pas absolument le sens. Toutefois, alors qu'en littérature le symbole est un raffinement tout à fait superfétatoire puisque la langue dispose de toutes les ressources de l'expression depuis la plastique jusqu'à l'abstraite, le symbole est une nécessité primordiale pour l'architecture et la musique qui ne s'expriment que par corrélation, évocation et résonnance.

Les piliers qui délimitent la nef et soutiennent la voûte s'épanouissent aux nervures de celle-ci comme les arbres magnifiques d'une forêt. Les troncs fusent droit vers le ciel et les branches harmonieuses ouvrent des arcs vivants qui forment un

temple de feuillage à la gloire du Créateur. Pour les uns comme pour les autres, c'est le même élan vers la lumière,le même jaillissement de reconnaissance et d'amour. Les géniaux et inconnus architectes des basiliques gothiques se sont manifestement inspirés de la forêt pour la conception de leurs édifices, cette forêt où les druides jadis consacraient le gui et où les hommes de tous les temps ont senti leurs cœur s'imprégner d'une puissante émotion religieuse et frémir devant le mystère.

Et quand, sous les voûtes ouvragées, dans l'illumination discrète et versicolore des vitraux somptueux,les musiciens firent soupirer, prier, pleurer ou tonner les voix multiples de l'orgue, n'est-ce pas encore à la forêt, au chant des oiseaux dans le feuillage, à la rumeur des halliers, au bruit formidable du vent dans les ramures qu'ils apparentèrent cette majestueuse harmonie ?

C'est ici une indication précieuse pour qui tenterait une complète et précise exégèse de cette société du Moyen Age, si particulièrement divisée.

En cette époque méconnue de longues années on ne voulut, ou on ne sut, trop

longtemps voir qu'ignorance et barbarie. Il fallut l'avènement du romantisme et la merveilleuse divination lyrique de Victor Hugo pour réhabiliter ce temps et, plus près de nous, la délicate sensibilité de Maurice Barrès et les patients travaux de Funck-Brentano pour en dégager tout le charme et, il est permis de le dire, toute la finesse intellectuelle.

L'instruction n'y était certes ni laïque, ni obligatoire. Elle demeurait l'apanage des religieux réguliers ou sécularisés, et des quelques clercs qui venaient auprès d'eux puiser la bonne sapience. Elle n'était pas, alors, un instrument d'orgueil ou de personnelle domination. Elle s'appuyait sur la foi et ne s'appliquait qu'à la servir. Et c'est ainsi, bornée dans les seules aspirations abstraites, tendue vers un unique objet de bel idéal, qu'elle favorisa une admirable floraison d'artistes et d'artisans qui œuvraient de compagnie et ne se croyaient pas déshonorés par une étroite et féconde collaboration avec les ouvriers, ces humbles mais indispensables réalisateurs.

C'est ainsi que le moyen-âge couvrit le territoire de ces merveilleuses cathédrales dont chacune est un acte de foi populaire

en même temps qu'une durable et très complète œuvre d'art dont la signification demeurera toujours perceptible tant qu'il y aura des hommes épris de beauté et sincèrement pénétrés d'idéal.

Aux temples romans, trapus, griffant le sol de leurs robustes fondations, pesant sur lui de la massivité de leurs épaisses murailles, élevant très médiocrement au dessus de la terre la lourdeur et l'obscurité de leurs plafonds plats ou des voûtes d'arête, temples de fidèles craintifs et mémorants du martyre qui menaçait naguère leur foi, les artistes, suivant le peuple dont ils sortaient et avec qui ils travaillaient, substituèrent ces élégantes basiliques où l'arc brisé met son aérienne légèreté, où tout s'élance dans un effort commun vers le ciel enfin conquis, où la lumière largement pénètre et circule, doucement colorée par les verres peints des rosaces et des ogives aux flamboyants et délicats ornements.

Il sied de considérer avec beaucoup d'attention ces joyaux de pierre sculptée que sont les cathédrales dont les flèches hardies s'exclament vers le firmament et semblent hausser vers lui l'universelle espérance.

Avec quel amour ardent les hommes des générations qui se succédèrent autour de la basilique pendant sa longue et patiente édification n'y contribuèrent-ils pas, soit par leurs dons généreux, soit encore et plus efficacement par leur persévérant labeur au bout duquel ils envisageaient, non pas la gloire de l'œuvre accomplie, mais la rémission de leurs fautes et un adoucissement à leur vie éternelle ?

On peut se rendre compte assez exactement de l'esprit que les anonymes ouvriers, architectes et artistes de ces prestigieux monuments apportaient à la perfection de leur tâche. Il suffit de se référer à la vie, à l'acharné labeur de ces ouvriers qui peinaient à édifier d'autres monuments durables et explicites, eux-aussi, c'est-à-dire les scribes, les copistes minutieux des manuscrits, ces artisans de la plume dont l'application permit de constituer de nombreuses et riches bibliothèques bien avant que Gutenberg intervînt pour permettre la rapide et économique multiplication des livres.

Avec courage le copiste du moyen-âge, moine ou jeune clerc (car il en fut de nombreux laïques) s'attelait à la besogne ar-

due, ingrate et pénible. Pendant des jours entiers, des mois et même des années, s'il le fallait, il se courbait sur son parchemin et définissait patiemment les signes qu'il avait à tracer. Car il n'était pas alors question d'une écriture cursive comme la nôtre: chaque lettre était pour le scribe un véritable dessin qu'il devait parfaire suivant les règles strictes de la calligraphie. Il œuvrait ainsi âprement tout le temps nécessaire. Dans le silence de la cellule froide et nue, dans l'application déprimante de cette tâche toute d'attention et de minutie, les journées s'écoulaient terriblement monotones et fatigantes pour le malheureux courbé sur son pupitre, usant sa vue à reproduire avec application, aux encres noires et de couleur, le texte qui lui était confié. Le pauvre hère s'instruisait certes, s'il était d'intelligence curieuse, mais surtout il se consumait et s'épuisait à cette besogne en somme ingrate et qui frisait le pensum, la pénitence et la mortification...

Enfin le moment arrivait que la dernière page était remplie.

Alors le copiste pousse un véritable cri d'allégresse et de délivrance. Car si, de même que les édificateurs des cathédrales,

le scripteur des manuscrits garde l'incognito et ne se désigne, très rarement encore, que par son prénom, son œuvre est moins impersonnelle. Il y fixe le souvenir de son travail, des peines endurées et des souffrances subies. Il trace, à la dernière page, une formule relatant tous ses efforts et sa joie d'avoir mené à bout sa formidable tâche. Cette formule donne à connaître, généralement, dans quel lieu la copie a été faite et à quelle date elle a été terminée. C'est ce que nous appelons de nos jours l'achevé d'imprimer, c'est ce que les professeurs de l'Ecole des Chartes ont désigné sous le nom *d'explicit.*

Certains de ces *explicit* sont très intéressants pour ce qu'il nous permettent de savoir quels tourments le copiste de manuscrits subissait et pourquoi il se pliait à ce travail particulièrement et extrêmement pénible. Je pourrais vous en citer beaucoup. Un d'entre eux suffira amplement pour l'indication que nous cherchons ici.

C'est celui tracé par un moine de l'abbaye de Saint-Aignan d'Orléans qui proclame :

« Ne pesez pas vos doigts sur mon écri-
« ture : vous ne savez pas ce que c'est que

« d'écrire! C'est une corvée écrasante!
« Elle vous courbe le dos, vous obscurcit
« les yeux, vous brise l'estomac et les cô-
« tes. — Prie donc, ô mon frère! toi qui
« lis ce livre; prie pour le pauvre Raoul,
« serviteur de Dieu, qui l'a transcrit tout
« entier de sa main. »

A l'exemple du moine de Saint-Aignan presque tous les copistes se recommandent, avec quelques variantes, à la pitié, au souvenir et aux prières du lecteur.

Eh bien! pour mener à bonne fin, à travers tant de souffrances et de peines, un labeur aussi rebutant le malheureux copiste, qu'il fût moine ou laïque, a eu certainement besoin de stimulants plus efficaces que le vague espoir d'une rémunération matérielle plus ou moins chimérique. Les encouragements qu'il ne pouvait puiser dans l'appât du gain pas plus que dans l'espoir de la renommée, il les devait trouver dans une piété ardente, dans le puissant réconfort de la foi. Des légendes aussi qui se répétaient et empruntaient à la tradition orale un pouvoir considérable contribuaient à assurer les scribes dans l'accomplissement d'une tâche pleine d'â-

preté et qui donna naissance à cette locution courante, maintenant familière : un travail de bénédictin.

Ces légendes sont assez curieuses pour que je vous en rappelle une, extrêmement caractéristique. Elle figure dans *l'Histoire Ecclésiastique* d'Ordéric Vital, un chroniqueur qui ne se contentait pas d'écrire ses ouvrages mais encore, vers 1137, s'appliquait à les bellement calligraphier.

Il s'agit d'un religieux qui avait à se reprocher d'assez nombreuses et fréquentes fautes contre la règle de son ordre. Fâché et honteux de ces manquements à la discipline ce religieux, à ce que rapporte Ordéric Vital, avait admis la nécessité d'une pénitence et s'était imposé, pour en tenir lieu, la copie d'un gros volume de l'Ecriture Sainte. Quand, la transcription terminée, le religieux mourut, son âme fut appelée à comparaître devant le juge suprême. Les démons alors viennent la réclamer invoquant les erreurs, les oublis et les fautes dont elle était chargée. Mais ce n'est pas en vain que le pècheur a accompli sa pénitence. Aux acharnés avocats du Malin, les Anges répondent en présentant à Dieu son ouvrage d'humilité. On fait le

compte des lettres tracées par l'indigne copiste et par bonheur leur nombre dépasse d'une unité celui de ses fautes. Bien entendu le coupable repentant est sauvé. Il n'entre pas tout de go en Paradis, ce qui serait un peu expéditif, voire immoral, mais il est renvoyé sur terre pour qu'il puisse se corriger et se réhabiliter entièrement.

« Une seule lettre omise dans son travail, « ajoute en guise de conclusion pratique « Ordéric Vital qui paraît redouter les « *coquilles*, orgueil de notre typographie « moderne, et il était damné ».

Une foi aussi profondément enracinée, une croyance aussi pure devaient soutenir et animer les artisans qui élevaient les murailles des cathédrales et les artistes qui, au fur et à mesure de leur édification, s'empressaient de les orner de ces statues, de ces ciselures qui déterminent toujours notre juste admiration. Pas plus que les copistes des manuscrits, les architectes et les ouvriers des cathédrales ne recherchaient un bénéfice terrestre à leur admirable ouvrage. La gloire mondaine n'était point pour eux, puisqu'ils conservaient jalousement l'anonymat. Quand à l'attrait du lucre, il

aurait été vraiment fallacieux en un temps où l'argent était particulièrement rare, pour un ouvrage dont la matière première absorbait presqu'en entier les ressources des donateurs et dont la main d'œuvre était rétribuée, le plus souvent, en nature, aunes de drap, boisseaux de blé, ou plus simplement encore par l'hospitalité des habitants qui hébergeaient, à la fortune du pot et au mieux de leurs revenus, les artisans qui s'occupaient d'orner la cité d'une nouvelle et magnifique église.

C'est dans cette intime collaboration des édificateurs et du public, dans la foi ardente et naïve qui les animait également, qu'il convient de chercher le secret de cette expression formidablement sincère qui se dégage des cathédrales et nous émeut encore quand nous y pénétrons, à une époque qu'on ne peut certes pas taxer de croyance exagérée ou de trop mystique sensibilité.

C'est grâce à cette collaboration de tous les instants que la pierre des cathédrales palpite de la vie intense qui l'anime à nos yeux émerveillés. C'est par elle qu'aux figures liturgiques des saints et des saintes, aux représentations de la divinité, dans ses allégories comme dans sa mansuétude

ou sa colère, se mêle un peuple entier de figurines plus familières, dont quelques-unes sont des portraits et d'autres de bien curieuses caricatures. Il est à présumer que nos artistes et nos artisans ne se contentaient pas de vivre parmi le peuple mais ne se faisaient point faute de lui emprunter des modèles et de rafraîchir ainsi leur inspiration surmenée.

Je gagerais que plus d'une de ces figurines n'est autre chose qu'un monument perdurable taillé à la souvenance de quelque jolie fille dont l'artisan aurait bien voulu recevoir l'amour en récompense de son talent et de son labeur. D'autres doivent dresser aux yeux de la postérité la caricature déformée d'un avaricieux dont la chère était médiocre et le vin plus que chrétien. Il n'est pas jusqu'à ces stalles de chœur si scandaleusement découpées et dont un spécimen assez bien conservé existe aux portes de Nice dans l'église cathé-cathédrale de Vence, qui ne doivent relater allégoriquement les bienfaits ou les débordements dont nos gens se trouvaient parfois les témoins.

Cette étrange et merveilleuse abnégation se perpétua et donna les preuves somp-

tueuses de sa fécondité jusqu'au moment où intervint la Renaissance qui pourrait être considérée comme la première apparition de l'art pour l'art. La Renaissance a laissé des monuments splendides, mais on y sent déjà le départ entre l'artiste créateur et le public appelé à goûter son œuvre, à en admirer ou à en critiquer l'ordonnance. L'art devient alors plus personnel, moins spontané; plus pur, mais plus froid et l'émotion populaire, si elle l'inspire encore, agit à distance à travers la transcription du cerveau de l'artiste, désormais plus scientifique, plus technicien.

Je n'irai pas jusqu'à dire, comme certains, qu'il faut regretter la Renaissance pour ce qu'elle suspendit la splendide floraison de l'art populaire éclos au moyen âge et moissonna ses fruits les plus savoureux, mais il est manifeste que l'influence des rénovateurs a arrêté, sans qu'elle puisse jamais renaître, la vie intense et personnelle des provinces et des cités qui vibraient si puissamment vers les treizième et quatorzième siècles. Par elle bien des théories d'école, dont quelques-unes apportèrent leur contribution de beauté et de progrès au patrimoine artistique de l'humanité, ont

jailli un peu tôt, s'opposant à la continuation de cet art populaire dont on regrette amèrement aujourd'hui la disparition — ou la décadence si l'on veut que subsiste encore quelqu'espoir.

Mais il serait pourtant temps, comme dit la chanson, d'en arriver à la musique qui forme le principal objet de cette réunion. Là encore l'influence populaire du moyen âge, dont on a pu dire dans une image très exacte qu'il était la vie morale dans son exagération, s'est fait directement et très vivement ressentir.

Si les cathédrales s'élevaient par le peuple, les chants et les motets qui retentissaient sous leurs voûtes sonores aux jours de fêtes carillonnées étaient composés pour le peuple, pour qu'il pût les chanter et accompagner ainsi rituellement la voix de l'officiant et les ensembles des clercs éduqués. Excessivement simples à leur origine ou plus compliquées à mesure que le temps s'avançait, ces musiques devaient avant tout être comprises. Or, dans le domaine de l'intelligence et de l'art, pour qu'une œuvre soit comprise, il ne suffit pas qu'elle soit claire. Il faut qu'elle corresponde aux tendances et aux désirs de l'époque où elle

se présente et encore qu'elle soit en harmonie avec les moyens d'exécution ou d'interprétation dont l'artiste dispose.

Les artistes qui méconnurent cette nécessité suscitèrent chez leurs contemporains de l'étonnement et de la surprise. Ils n'éveillèrent aucune sympathie,aucune correspondance parmi la foule et durent attendre la génération suivante pour être adoptés et entièrement compris. Ce sont les précurseurs et à quelqu'époque qu'ils se soient dressés, leur sort a été magnifique et douloureux. L'Art ne supporte pas les concessions ni les capitulations. Mais avant de devenir un but, ainsi qu'il en a été depuis la Renaissance italienne, il s'est d'abord offert comme un moyen d'honorer la divinité, de lui rendre hommage, de satisfaire la masse dans son appétit d'adoration et de mysticisme.

Donc les musiques, aux premiers temps du moyen âge, étaient simples et ferventes comme ceux-là même qui les entendaient et les chantaient et qui, n'ayant pas fait d'études au Conservatoire National de chant et de déclamation, s'en tenaient à l'unisson ou à l'octave, qu'ils trouvaient fort beaux, non sans raison. Ce n'est que

plus tard, et peut-être par la faute de certains choristes qui manquaient d'oreille et détonaient — cela arrive encore de nos jours sur les plus grands théâtres lyriques et aux chanteurs les plus réputés — que le chœur à plusieurs parties, ou pour dire plus exactement l'idée du chœur à plusieurs voix, prit naissance et subit un commencement de réalisation. L'harmonie n'était pas trouvée tout entière pour cela. Mais c'était un début et un début assez curieux comme vous l'allez voir. Cependant, avant que d'aller plus loin il me faut vous prévenir que ces déductions, ces explications sont de pures hypothèses, acceptables néanmoins et paraissant logiques, exemples une fois entendus. On manque en effet de textes précis pour fixer avec certitude ces points d'histoire musicale. Au moyen âge les critiques et les musicographes n'étaient pas aussi incontinents que de nos jours si tant est qu'il existait à cette époque des critiques et des musicographes, ce qui est rien moins que certain, ce dont il convient de féliciter les auteurs du temps, lesquels au surplus, depuis des siècles écoulés ont eu tout loisir de se désintéresser de ces périssables vanités.

Or, parfois, les choristes bénévoles qui doublaient les chantres de la maîtrise dans ce latin farci, ainsi nommé parce qu'il était de cuisine, les choristes détonaient et créaient de la sorte des parties différentes et inattendues car ils le faisaient au petit bonheur ou plutôt au petit malheur, comme ces compagnies de bruyants buveurs que l'on peut entendre, les soirs de paye, triturer et harmoniser à leur guise quelque romance transalpine. Ils réalisaient ainsi des compositions où foisonnaient les rudes intervalles de quarte et de quinte et ne reculaient pas même devant les frôlements de seconde, dont l'audition est rien moins que mélodieuse.

Mais alors il faut croire que les oreilles étaient moins sensibles que de nos jours puisque l'on accepta cette harmonisation primitive à telles enseignes que toutes les grandes orgues de l'époque comportaient des jeux dits de « cromorn » — ce qui était le nom allemand de la clarinette primitive — dans lesquels l'octave et la quinte sonnaient ensemble. Ces jeux, employés seuls, étaient extrêmement criards et ne seraient certainement plus tolérés de nos jours où la petite clarinette (en *mi* ou en *ut*), cepen-

dant moins terrible parce que moins puissante, est bannie de l'orchestre. C'est dire — en passant — que la clarinette est un instrument quintoyant, dont l'harmonique dominante est la quinte. La « voix céleste » qui subsiste dans tous nos orgues a la même origine et procède du cromorn. Ce jeu est obtenu par deux tuyaux discordés à un ou deux commas. Ces tuyaux, vibrant ensemble, produisent ce flottement, ce chevrotement qui sont célestes, si l'on veut, à condition de n'en pas abuser.

Les chœurs à parties obtenues par le défaut d'oreille des chanteurs étaient beaucoup moins célestes, car les dissonances y étaient employées sans volonté préconçue et au hasard de la glotte. Mais il advint que des compositeurs eurent l'idée de tirer partie de ce *déchant*, comme on dit, et réalisèrent, sur les harmonies très hardies dont je vous parlais à l'instant des chœurs et des morceaux à deux parties. Et voyez la curiosité, ces compositeurs primaires arrivaient ainsi à réaliser certains effets que recherchent maintenant les musiciens dernier bateau. Si bien que Debussy, Le Borne, Paul Dukas ne seraient pas à l'avant-garde de la musique si les efforts des Duns-

taple, des Binchois, des Guillaume Dufay vers le perfectionnement du *déchant* n'avaient pas disparu devant le triomphant avènement de la Renaissance italienne qui vint au seizième siècle se substituer aux Renaissances locales se manifestant alors un peu partout. Rien n'est nouveau sous le soleil et quand un délicat aux oreilles ultrasensibles vous viendra confier après l'audition d'une polyphonie moderne que, pour goûter ces sons et ce genre de musique, il est besoin d'une éducation prise de jeunesse, vous pourrez lui répondre que depuis les XIIe et XIIIe siècles son éducation devrait avoir eu le temps de se faire complètement.

D'ailleurs je ne vous engage pas à lui répondre sur ma seule affirmation. Les excellents artistes qui sont ici vous vont faire entendre deux exemples de déchant. D'abord un déchant primitif, une *Acclamation*, composée pour le mariage de Charlemagne. Elle a ses lettres de haute noblesse comme vous voyez. C'est une chose très curieuse, naturellement écrite en plain-chant, avec chant et chœurs alternés par le récitant et le peuple. Avec une patience qui n'a d'égale que sa conscience artistique M.

Henri Nell, à qui revient l'heureuse pensée de ces séances que nous inaugurons aujourd'hui, en a effectué la transcription en notation moderne ce qui vous permettra de l'entendre maintenant.

Ce *Christus Vincit* comporte une trentaine de versets, tous sur le même motif musical. On ne vous en chantera qu'un, étant donné surtout que la musique renferme des dissonances un peu barbares. Il suffira de vous les infliger une fois.

C'est une œuvre très directement liée à cette foule pieuse et déférente qui emplissait la nef de son recueillement après avoir assisté sur le parvis de la cathédrale à la représentation d'un drame ou d'une comédie pas toujours très orthodoxes.

On va également vous faire connaître une autre exemple de déchant, plus moderne puisqu'il date seulement du XIIIe siècle. C'est un motet qui a été retrouvé par M. Aubry, le distingué musicologue, et que nous a communiqué M. Rangel, maître de chapelle à Saint-Eustache. Je puis dire qu'il est quasiment inédit et, si cela peut vous impressionner, je me crois fondé à vous confier que *Mitissima Virgo* n'a pas été chanté depuis Saint-Louis.

Pour moi cela m'emplit d'un pieux respect.

Franchissons allègrement les âges : au demeurant le temps presse et il ne faut pas passer l'heure.

Ce qui s'est produit pour l'architecture, considérée dans ses plus nobles et plus complètes manifestations, les cathédrales, se produit également pour la musique. La Renaissance a été un grand mouvement intellectuel s'opposant, pour lui succéder victorieusement, au mouvement moral qui, pendant le moyen âge, souleva et fit palpiter en grandes vagues souvent heurtées et violentes mais toujours sincères l'âme des foules. La Renaissance — Renan l'a dit en d'autres termes — c'est le triomphe de la raison sur le cœur. Des admirateurs de ce grand mouvement intellectuel ont surenchéri en avançant que c'était l'ordre reconquis sur le chaos. Ce fut plutôt, par le retour à une légitime admiration des anciens, la victoire de l'ordonnance sur l'originalité. De nos jours, où c'est cette dernière qualité que l'on recherche chez les artistes créateurs, une pareille constatation frise la critique. Il ne serait pas juste d'al-

ler jusque là. Simplement peut-on regretter l'influence de la Renaissance étrangère sur la floraison magnifique d'artistes personnels qui seraient sortis du pseudo-chaos du moyen âge, que dis-je qui en sortaient, puisque, pour nous borner à la musique, le règne de Louis XII avait vu se réaliser ce charmant compositeur, Josquin Desprez, qui puisait son inspiration dans la foi des traditions populaires jusqu'à noter sur les versions des chansons de veille ou d'aubade des messes d'une si belle naïveté d'inspiration quoique d'une écriture déjà savante, telles que les deux messes de l'*Homme Armé,* celle de *Malheur me bat* ou encore la messe de *Notre Amour.*

Ce Josquin Desprez, sur lequel on ne possède que de vagues renseignements — on suppose qu'il est né à Condé dans le Hainault en 1450 et mort dans cette ville en 1531 — était une figure très curieuse. Il était fort goûté de ses contemporains et Luther a pu dire de lui : les musiciens font ce qu'il peuvent des notes, Desprez en fait ce qu'il veut. De vrai il inventa plusieurs formules scientifiques que par la suite lui empruntèrent les compositeurs italiens et notamment Palestrina. Ce Jos-

quin Desprez apparaissait en outre comme un bon vivant, très gai, un peu bohême et d'esprit subtil. A la cour de Louis XII, où il vécut un temps, on aimait ses réparties et la fertilité de son invention. Une petite aventure montre assez plaisamment la fécondité et la finesse de cette dernière.

Le roi Louis XII aimait fort la musique et se plaisait à chanter. Malheureusement il avait la voix abominablement fausse, ce qui est plus gênant que déshonorant. Or un jour, le roi demanda à son cher Desprez de composer un morceau dans lequel il pourrait tenir sa partie. Ce sont des services qu'on ne refuse pas à un souverain, même quand il a la voix fausse. Josquin Desprez s'exécuta donc et il tourna fort habilement la difficulté. Il composa un motet en forme de canon avec deux parties à l'unisson, une autre à la tierce et une quatrième, qu'il dénomma *vox régis,* la voix du roi, et qui comportait une seule et même note se répétant dans tout le morceau. Ainsi Louis XII fut satisfait et il ne manqua pas de combler de louanges et de présents l'avisé compositeur qui était parvenu à le faire chanter juste...

A la suite de François Ier les artistes qui depuis deux cents ans avaient fleuri la Toscane et le Milanais d'œuvres très pures et très belles pénétrèrent en France et à l'architecture, à la peinture, à la musique apportèrent de nouvelles formules.

Tandis que le svelte et bel arc brisé du gothique s'associe au cintre romain dont l'équation est retrouvée et à la coupole hardie qui s'arrondit sur quatre piliers largement espacés, la musique connaît des mélodies plus liées une harmonie plus caressante, plus attrayante, plus voluptueuse. Pour les sensations artistiques la licence antique se mêle à l'ascétisme, au renoncement chrétiens et d'un moyen d'expression, la musique devient un but, un art complet, se suffisant à lui-même. Nous sommes loin des humbles copistes de parchemins dont je vous disais tantôt le labeur. Nous nous éloignons des obscurs et fervents bâtisseurs de cathédrales comme de ces délicieux choristes qui y chantaient si pieusement faux. Si la musique sonne encore aux tribunes des églises, les compositeurs songent déjà aux tréteaux du théâtre. C'est une époque qui disparaît. A tous les âges de l'humanité une heure a sonné le départ des dieux du

moment qui disparaissent, avec les neiges d'antan, pour faire place à des divinités nouvelles. C'est en somme l'histoire éternelle du printemps. Qui refuserait de sourire à l'avènement puéril du chevalier aux roses?

En l'espèce ce pourrait bien être ce maître de chapelle qui prit, en 1604, à sa naissance dans le petit village de Marino, voisin de Rome, le nom de Giacomo Carissimi et soixante-et-dix ans plus tard ferma les yeux dans la Ville Eternelle après avoir, sa vie durant, enseigné les chantres de l'église d'Assises et de la chapelle St-Appollinaire à Rome et composé un très grand nombre de motets, de cantates et d'oratorios. Il fut en quelque sorte un précurseur auquel il sied d'accorder de la reconnaissance. C'est lui en effet qui développa le récitatif et entrevit les ressources que l'on pouvait demander à la déclamation lyrique. Il ne se borna pas à cela et inventa la cantate qui fut la forme première de l'Opéra. Enfin, il introduisit la variété dans l'exécution en faisant doubler le chant des voix humaines par les instruments de l'orchestre. Il égayait et allégeait ainsi, par des timbres divers apportant un charme nouveau, la

lourdeur et la monotonie du *basso continuo*. L'application de ces principes nouveaux fut faite par Carissimi dans ses Histoires Sacrées, *Job*, le *Mauvais Riche* et la *Fille de Jephté*.

Malheureusement toutes ses œuvres ne furent pas imprimées et ainsi il s'en perdit beaucoup. On en possède cependant quelques unes parmi lesquelles il faut citer *La Plainte des Damnés, Le Jugement Dernier, David et Jonathas* et un certain *Salomon* que quelques musicographes, notamment Fétis, attribuent à Cesti. Enfin la *Fille de Jephté,* dont on va vous faire entendre la Déploration. Cette histoire sacrée est d'inspiration fraîche et gracieuse. On la considère comme le chef-d'œuvre de Carissimi qui l'écrivit pour soprano solo, chœurs (soprani alti, ténors et basses), deux violons françois et basse continue à réaliser par l'organiste. Nous remarquerons que c'est la première fois que l'on voit apparaître sur une partition la désignation nominale des instruments appelés à l'exécuter.

Nous sommes maintenant parvenus en pleine Renaissance italienne, cette Renais-

sance dont François Ier favorisa l'influence en France en entretenant à sa cour des musiciens italiens fifres, tabourins, luthistes et sonneurs de cornet qui composèrent les deux troupes royales connues sous le nom de Musique de la Chambre et de Musique de l'Ecurie. Ces dénominations provenaient des locaux où se pouvaient faire entendre les exécutants. C'est dire que la musique de la Chambre, plus intime, plus discrète, était principalement consacrée à l'audition des virtuoses et des solistes, tandis qu'à l'Ecurie avaient lieu les productions de ce que nous appelons actuellement les concerts à grand orchestre.

Sur la musique de la Chambre comme sur celle de l'Ecurie rayonna fortement l'influence d'Archangelo Corelli, un des plus célèbres virtuoses du violon avant l'étincelant Paganini. Corelli, qui vécut de 1653 à 1713, connut très jeune la célébrité. A 25 ans il était glorieux et il pouvait impunément faire montre de la susceptibilité et de l'orgueil par lesquels se signalent les exécutants illustres. C'est ainsi que jouant un soir devant le Roi de Naples, comme quelqu'un parlait dans la salle, il arrêta soudain le mouvement de son archet, posa

son violon et s'écria qu'il cessait de faire du bruit pour ne pas gêner plus longtemps les conversations particulières.

Ce n'est pas toutefois ce seul trait et quelques autres aussi cavaliers, ni même la prouesse d'avoir conduit un orchestre de 500 musiciens en présence de la reine Christine de Suède lors des fêtes données à Rome en l'honneur de cette jeune souveraine, qui ont permis à son nom de parvenir jusqu'à nous. Il mérita pour des raisons plus nobles le titre de prince de tous les musiciens que lui décernait l'Anglais Matheson. Corelli fut le premier en effet à ouvrir la carrière de la sonate et à en marquer les limites. Il en écrivit douze pour deux violons et clavecin ou orgue. Corelli, compositeur choyé et virtuose adulé, mourut riche. C'est pour nos Kubelick et autres violonistes à la mode un exemple à suivre : il laissa un capital de 150.000 livres, somme énorme pour l'époque et une galerie de tableaux de haut prix dont il goûtait fort la beauté. Enfin, comble de l'honneur, il a sa statue à l'intérieur du Vatican avec cette inscription : *Corelli, princeps musicorum*. La manie de décerner des couronnes aussi fermées que chimériques aux

poètes, conteurs ou chansonniers ne date pas son ridicule de nos jours.

Le quatuor « Sancta Cœcilia » va maintenant exécuter une des meilleures compositions d'Archangelo Corelli, la *Sonate en « la »*. C'est une œuvre tout à fait gracieuse et charmante, d'une plaisante pureté et d'un dessin élégant. Vous verrez qu'à la date où se place cette sonate, vers 1680, l'écriture musicale est déjà fixée et que chacun se conformera à la technique italienne jusqu'au 1er octobre 1733 au moins, jour auquel Rameau, faisant représenter son premier opéra *Hippolyte et Aricie,* parut tout remettre en question.

L'évolution est accomplie des premiers balbutiements mélodiques. La musique va tendre de plus en plus à devenir l'art des délicats et des raffinés tout en gardant l'écho des rumeurs populaires, le bel et noble pouvoir d'expression, l'intensité d'évocation que les grands classiques utiliseront, que Beethoven portera à son paroxysme, et qui permettra désormais au compositeur d'intervenir et d'ouvrir le monde adorable et mystérieux des sensations rares que les arts plastiques, même la subtile et souple langue rythmée sont impuissants à définir ou à figurer.

Les Mécènes de la Musique

au XVIIIme siècle.

II

L'ÉPOQUE que nous abordons aujourd'hui est véritablement attrayante par les souvenirs légers qui nous en sont parvenus, par les monuments que nous en tenons dans toutes les branches de l'art et par les indiscrétions plaisantes que nous en ont laissé les mémorialistes. La grâce y régna plus généralement que la puissance et cependant c'est dans ce milieu de frivolité, dans cette ambiance de futilité, dans cette atmosphère d'insouciance et de plaisirs, que se dressèrent les encyclopédistes et que prirent naissance les germes de cette Révolution qui changea brusquement l'orientation de la France politique et apporta, par la suite, de si profondes modifications dans toute l'Europe.

Il nous est demeuré, de ce temps où tout n'est pas, certes, matière à universel

contentement, une tournure très jolie de l'esprit français : cette élégance de race, cette charmante désinvolture qui font que, dans un pays où l'on prise à l'extrême les belles actions, les nobles pensées et les gestes héroïques, on ne se plaît pas à en parler pompeusement. Qu'on s'attache plutôt, par une manière de pudeur intellectuelle extrêmement aimable, à voiler sous un apparent détachement et la chatoyance des plaisanteries, l'admiration qu'ils font naître et l'ardente émulation qu'ils suscitent. C'est là ce qui a valu au français son renom mondial d'incorrigible légèreté. C'est tout simplement de la délicatesse exagérée et mal comprise Ainsi il apparaît au début de cette simple étude de très modeste vulgarisation combien il nous faudra sacrifier au bienveillant dieu du silence, même dans la spécialisation volontairement étroite qui fait l'objet de cet entretien pour ne pas dépasser l'heure que la correction, et l'élémentaire prudence nous commandent impérieusement de ne pas allonger.

C'est donc très rapidement, très sommairement, que je vous prierai de faire retour en vos mémoires et de vous rap-

peler, avec moi, l'état de la cour et de la ville au début de ce dix-huitième siècle que nous entrevoyons en habit zinzolin ou céladon, à travers un nuage parfumé de poudre à la maréchale, car cette époque est telle

Qu'on l'admire au travers d'un fouillis de dentelle.

La cour et la ville, avons nous dit. En effet, l'œuvre de la Renaissance s'est accomplie ; Richelieu et Louis XIV ont si solidement assis le pouvoir central que le peuple disparaît dès lors aussi bien des arts que des préoccupations politiques. On ne s'inquiète guère de lui et lui-même est trop absorbé par la lourde tâche de vivre pour pouvoir se mêler d'une manière efficace au mouvement artistique de son temps. Il devait prendre bientôt sa revanche comme vous savez et jouer le grand premier rôle sur la scène du monde. Mais, au moment où nous nous plaçons, il formait le fond lointain du tableau et tout au plus sa rumeur pouvait-elle figurer l'orage balayant l'horizon, cet orage prophétique et symbolique dont Shakespeare a tiré de si puissants effets.

Eblouies de somptuosités, la cour et la ville l'avaient été sous le règne fastueux de Louis XIV et non pas privées de spectacles. Vous en connaissez la multiple ordonnance. Cependant le règne s'était terminé dans la tristesse, dans les revers, sous la domination étroite et tatillonne d'un souverain vieilli et quelque peu atrabilaire, si bien qu'il fallut aux esprits la nécessaire et inconsciente détente qui suit toujours les contraintes. La régence la devait donner, follement, et le règne de Louis le Bien Aimé permettre toutes les licences.

Il y eut, chez les grands seigneurs comme parmi les nobles de robe ou ces grands bourgeois artistes et munificents, les fermiers généraux, une ruée d'appétit vers les joies mondaines et égoïstes. Trop longtemps on avait été les figurants, presque les spectateurs de spectacles magnifiques ou de satisfactions tentantes mais étrangères. On voulut entrer dans la danse et jouer à son tour la pièce aux actes divers, tragédie ou comédie légère, qu'alors représentait l'existence d'un « honnête homme ». Vous vous souvenez, toujours pour la cour et la ville, que ce fut d'abord la comédie légère, trop souvent même licen-

cieuse, par laquelle la fête commença. La tragédie devait venir plus tard, formidable et sanglante, impuissante toutefois à faucher la bonne humeur de la race et son admirable désinvolture.

Ce fut donc un amour excessif des fêtes galantes, des divertissements luxueux et eurythmiques, les piécettes, les bergeries, les opéras, les ballets et surtout la musique. Nous ne retiendrons pas davantage ce que j'appelais tantôt, par un euphémisme transparent, les satisfactions égoïstes: la chronique du Parc au Cerfs permet, à quiconque sait et veut lire, de goûter la saveur faisandée de ces récréations personnelles dont les petites maisons des environs de Paris, nids d'amour profanes cachés dans la verdure, étaient les temples, les témoins discrets, et dont il subsista assez longtemps des échantillons, assez longtemps pour que les obus du siège pussent venir éventrer la « folie », comme on disait jadis, de quelque marquis ou de quelque financier folâtre et dissolu.

Non seulement les concerts publics, pour nous en tenir à la musique qui fait le motif de notre réunion, étaient régulièrement suivis par des auditeurs attentifs et

charmés, mais encore, ainsi que le fait judicieusement remarquer M. de Laurencie dans sa belle étude sur un diplomate musicien du temps, le prince d'Ardore, l'amateurisme fleurissait et les salons musicaux s'ouvraient en grand nombre. Bien certainement, tous les mondains du temps n'étaient pas épris au même degré de ce divertissement harmonieux. Parmi eux certains se préoccupaient plus du dillettantisme gustuel, comme ce fils de fermier-général, Grimod de la Reynière, dont les dîners étaient justement célèbres et qui, bien avant le neurasthénique des Esseintes dont Huysmans nous a narré la vie déliquescente dans son roman intitulé « A rebours », faisait de la musique avec ce qu'il appelait un « orgue à bouche » et offrait à ses hôtes des symphonies de gibier, des concertos de marée et des cantates de vins fins, sans oublier l'oratorio des entremets et des petites chatteries.

Ces concerts physiologiques relèvent plus directement d'un Monselet ou d'un Brillat-Savarin que d'un critique musical et l'un et l'autre y ont consacré quelques pages fort intéressantes et très lyriques même. Il existe des poètes du ventre com-

me il en est du cœur. Toutefois, l'éducation du goût artistique et musical de la société du dix-huitième siècle se fit moins à la table d'un Grimod de la Reynière que dans les salons et les salles de musique de cet autre fermier-général, Alexandre Le Riche de la Pouplinière (que d'aucuns appellent également la Popelinière) et qui donnait déjà, dans sa maison de Passy des festivals de grand apparat. Ce La Pouplinière qui au demeurant avait, suivant l'époque et la tradition, des mœurs assez légères, des mœurs de fermier-général pour tout dire, ne se contentait pas d'entretenir à ses gages une bande harmonieuse de musiciens exécutants. Il versait lui-même dans la composition et une très agréable chanson, une bergerie, « O ma tendre musette » est de sa façon.

C'était devenu une mode que de rivaliser sur ce que nous pourrions appeler, incorrectement mais dans une image populaire désormais consacrée, le terrain du mécènat. On se piquait de juger de la musique en véritable connaisseur et, encore, on essayait, ou de paraître exécutant habile, ou de se révéler compositeur de mérite. Cette innocente ambition se retrouve de

nos jours. Si le mécénat est un peu abandonné — la vie devient plus chère d'heure en heure et il est devenu expédient d'affecter tous ses revenus à l'achat des livres de pain indispensables à la nourriture quotidienne, — le monde des « connaisseurs » ne s'est pas diminué d'une unité et nous entendons toujours, dans notre entourage, des exécutants et des compositeurs qui, pour tout amateurs qu'ils soient n'en sont pas moins prétentieux.

Au demeurant le goût des auditions musicales procédait des dernières années du règne précédent et de la faveur dont les exécutions de Lulli jouissaient alors auprès des courtisans et du roi lui-même. Un peu surpris, au début, par ces auditions symphoniques, d'une symphonie bien simple à la vérité mais fort charmante, les auditeurs de qualité qui composaient le public ordinaire de ces divertissements, surexcités par le goût qu'y prenait ou qu'y semblait prendre le maître, en raffolèrent bien vite et ils y mirent un tel cœur, une si grande conviction que les cabales, les critiques et les prises de parti qu'avait déchaînées Molière et ses comédies de mœurs et de caractère dans le domaine de la littéra-

ture dramatique se transportèrent dans le domaine musical. Seulement, à l'objet qui les suscitait, les querelles empruntaient une acuité bien autrement grande qu'alors qu'il s'agissait d'attaquer ou de défendre les observations dénuées de mansuétude de Molière sur les marquis et autres impersonnels courtisans. Dès cette époque nous voyons apparaître cette singulière intransigeance dont firent toujours preuve par la suite les musicologues ou les simples dillettanti, cette âpreté dans la discussion, cet ardent désir de convaincre et cette farouche résolution de ne pas être convaincu que presque chacun de nos contemporains apporte encore à l'exposé et à la défense de ses préférences musicales. Un adage, venu je ne sais trop d'où, assure que la musique adoucit les mœurs. L'auteur de cette phrase lapidaire, dont quelquefois les Homais de village se servent encore, possédait un cerveau piètrement doué pour la psychologie. Il en est, je pense, de la musique comme de l'opium. Les sensations que l'un et l'autre procurent sont assez dépendantes de l'état d'esprit dans lequel est placé l'auditeur qui en écoute les harmonies ou en

aspire la fumée et à la tournure de son caractère personnel. Les calmes et les quiets y trouvent un apaisement, un rafraîchissement intellectuel; les moins placides, une excitation cérébrale. Mais les uns comme les autres, s'ils puisent dans un concert des sensations différentes, filles de leurs tendances réciproques, jettent dans la controverse une irréductibilité bien connue. Je ne voudrais, pour rien au monde, changer cette salle tranquille et discrète en un affreux chant de carnage : il me suffirait pourtant, si une pensée aussi néronienne entrait dans mon esprit, d'esquisser un parallèle entre Wagner et Rossini, entre Ambroise Thomas et Claude Debussy, pour vous voir tous, en débit de la bonne éducation qui est la vôtre, malgré le sentiment des convenances et la crainte du ridicule qui retiennent les gens de bien, pour vous voir, dis-je, vous lancer à la réfutation avec les regards étincelants et l'ardeur batailleuse qui caractérisent le véritable amateur de musique dans l'expression de ses convictions. Et des incidents très graves pourraient surgir. Catulle Mendès ne s'est-il pas battu en duel pour une divergence d'opinion sur la façon dont les comédiens devaient interpré-

ter Hamlet, à savoir s'il fallait que le rêveur d'Elseneur fut blond et gras, ou brun et maigre, abreuvé de bière ou simplement désaltéré de fiel? Ce sont des excès fâcheux et je regretterais de me donner ce spectacle.

Mais avouez, en votre intime et sincère conscience, que vous jugez fort mal qui ne pense pas musicalement comme vous et qu'une différence d'opinions politiques vous est moins sensible, venant d'un ami, qu'un écartement marqué entre ses goûts musicaux et les vôtres. Un royaliste et un disciple de Karl Marx, exilés dans une île déserte s'entendraient fort bien au bout de quelques instants de tête à tête. Un tenant de Paul Dukas et un amoureux de Puccini ne tarderaient pas à s'entre-dévorer faute de se pouvoir supporter.

C'est ce qui arriva ou peu s'en faut à cette aimable époque où, dans sa maison de Passy La Pouplinière et le prince de Carignan en son domaine de Chaillot, rivalisaient de faste et conviaient tour à tour les amateurs à entendre les bandes harmonieuses qu'ils entretenaient à demeure pour leur plus subtile délectation. Ce Carignan était un mécène généreux et

original. Il était sourd-muet de naissance, ce qui ne l'empêchait pas d'aimer et d'encourager les sciences, les lettres, les beaux-arts et en particulier, la musique, pour laquelle il avait un mignon penchant. Etait-ce sadique volupté de soumettre ses invités à un supplice, à un martyre des sons auquel il échappait lui-même par fortune du sort? Je ne pense pas que tant de perversité entrait dans l'âme de cet homme aimable et délicat qui orna des plus belles collections le splendide palais de Carignan que, vers 1752, il fit construire à Turin où l'on peut le voir encore, tel qu'il était à l'époque de son achèvement.

Revenons à nos querelles musicales et n'oublions pas qu'en France, au début du dix-huitième siècle, l'influence de Lulli et des musiciens italiens dominait à un tel point qu'on ne jurait que par eux, et qu'hors d'eux, s'il pouvait trouver le salut final de son âme, il était interdit à un homme de goût de ressentir le moindre plaisir auriculaire.

Or il advint, le 1er octobre 1733, qu'un compositeur français de grande valeur et qui s'était fait connaître et apprécier dans différentes compositions de concert, don-

na la première représentation d'un opéra de son cru, « Hippolyte et Aricie ». Ce premier essai de Rameau dans la musique dramatique fit une si profonde impression sur le public que l'opinion en fut aussitôt divisée et dès lors, comme l'écrit l'auteur des « Observations sur la Littérature moderne » dans le tome I de son ouvrage paru en 1749, « dès lors l'on vit en France deux partis violents et extrêmes, acharnés les uns contre les autres ; l'ancienne et la nouvelle musique fut pour chacun d'eux une espèce de religion pour laquelle ils prirent tous les armes ». N'est-il pas vrai qu'on croirait ces lignes écrites d'hier et qu'elles pourraient s'appliquer de nos jours aux perpétuelles querelles qui divisent les « connaisseurs » de musique? Notez, en passant la judicieuse et véritable observation de l'écrivain qui, pour signaler l'animosité profonde qui divisait les lullistes et les anti-lullistes (on dénommait aussi ces derniers par dérision grande, des rameauneurs) ne trouve rien de mieux que de comparer le dissentiment musical des deux fractions en présence à une de ces âpres querelles religieuses qui, de toutes les haines qui divisent l'humanité, sont celles qui

séparent le plus complètement les hommes les familles et les peuples.

Comme il en va dans nos discussions contemporaines, les lullistes avaient pour eux les gens d'âge, rebelles naturellement aux innovations, les musiciens amateurs ou les non musiciens déconcertés par une écriture qui ne leur était pas familière et troublait leurs idées reçues, et enfin quelques compositeurs de talent et de mérite qui voyaient avec peine et chagrin une nouvelle formule se substituer à celle où ils s'étaient acquis une enviable notoriété. L'autre clan était composé, toujours comme à présent, de jeunes gens portés à accueillir la séduction du nouveau, d'un grand nombre de musiciens de profession et, surtout, de ces connaisseurs dont je vous parlais à l'instant, qui gravitaient à l'entour des mécènes et s'instruisaient au contact journalier des maîtres étrangers. La Pouplinière était le protecteur acharné de Rameau qui triomphait dans la salle de musique de Passy. Rameau était encore défendu par Voltaire, Fréron et Desfontaine, les deux critiques qui faisaient autorité alors. Par contre, il était attaqué violemment par Jean-Baptiste Rousseau lequel ne lui épargna pas plus

les flèches et les satires qu'à son protecteur La Pouplinière, les épigrammes :

> Ce financier badin
> Qui, pour Rameau, s'érige en paladin.

Quant à l'essence de la querelle, elle ne nous surprend que peu. Pour les arguments employés par les partisans de Lulli, mort depuis cinquante ans contre le bien vivant Rameau, il est curieux de constater que ce sont toujours les mêmes qui servent à mesure que, dans leur ronde tourbillonnante, les années amènent au soleil de l'actualité de nouveaux musiciens et de nouvelles discussions. On arguait alors, comme naguère, comme sans doute on dira demain, que le principal mérite de la musique est la mélodie ou le beau chant ; que rien ne vaut la musique de l'âme et de la passion ; on objectait à Rameau son soi-disant manque de simplicité et de naturel ; on relevait en son œuvre un défaut d'expression et de sentiment ; on lui reprochait de mépriser la mélodie qui touche le cœur et de rechercher les excentricités et les bizarreries incompréhensibles, d'abuser des dissonances et du bruit ; enfin on l'accusait, à

force de recherche et de science harmonique, d'écrire de la musique difficile.

D'ailleurs ces arguments, ces reproches, ces accusations n'étaient pas nouveaux, même pour l'époque. Ils avaient servi en grande partie pendant la polémique engagée une trentaine d'années auparavant entre Raguenet et Lecerf de la Viéville. Ils ne se bornèrent pas à combattre Rameau et son originale tentative. Nous les retrouvons par la suite, dans le fameux débat des Piccinistes et des Glückistes aussi bien que dans les passionnées discussions engagées autour de l'œuvre wagnérien et nous pouvons les réentendre, maintenant que Wagner est à peu près adopté par le goût général du public, à propos de tout musicien qui apporte un tribut personnel au théâtre lyrique. Le monde et ses idées, au moins en matière de musique, tournent dans un cercle bien étroit et, tout compte fait, nous ne devrions être bien fiers, ni de nos affinités, ni de nos éloignements esthétiques. Ceux-ci apparaissent en effet comme soumis à l'âge et peut-être trouverions-nous une marque sensible de notre vieillesse en la soudaine inaptitude à prendre du goût aux formules nouvelles et à l'ani-

mosité, à l'acrimonie avec lesquelles, un vilain jour, il nous arrivera de parler des compositions récentes qu'on nous voudra imposer. Et quand nous invoquerons, avec regret et émotion, la musique du cœur, c'est que nous serons parvenus au tournant pénible où l'ombre des arbres s'allonge de façon impressionnante au soleil couchant sur la route presqu'entièrement parcourue, et qu'il n'est plus d'espoir de découverte et d'investigation, mais seulement de calme, de repos et de paix...

Dans cette aventure où il finit d'ailleurs par triompher et par imposer ses « barbares inventions » aux oreilles les plus rebelles,Rameau fut encouragé et défendu et soutenu par cet homme aimable et fabuleusement riche qui jouait au mécène et y jouait grandement, La Pouplinière. Non seulement il aida Rameau de ses deniers personnels, mais encore le soutint de son pouvoir et de l'appui de ses amis. Or, vous savez qu'en tous temps, les riches financiers eurent beaucoup d'amis. Ceux-ci ne sont peut-être pas toujours aussi désintéressés qu'on aimerait à le croire, mais liés par les liens de la nécessité, ils soutiennent volontiers les querelles comme les désirs

de leur protecteur et il est manifeste que les clients de La Pouplinière firent beaucoup pour le succès de Rameau.

D'ailleurs, le compositeur français fut encore bienveillamment défendu par ce délicieux et affiné magistrat, Joseph-Antoine Crozat, marquis de Tugny qui aimait à la folie les arts et les artistes et avait réuni chez lui une magnifique collection de tableaux, d'objets d'art, d'estampes et de gravures, sans parler de ses médaillers uniques à cette époque, par le choix de camées et d'intailles qu'ils renfermaient. Cette dernière collection, qui ne comptait pas moins de 1.300 pièces, fut dispersée à la mort de son propriétaire par expresse volonté testamentaire de celui-ci. Crozat — ceci dit par digression pure et pour simple mémoire — fut le créateur, l'inventeur du catalogue de galerie dont les modernes antiquaires usent communément pour le plus grand profit de leur négoce. Crozat fit en effet reproduire en gravure toutes les richesses de ses collections et les épreuves réunies formèrent un très beau carton connu sous le nom de *Cabinet Crozat*.

C'est, encore maintenant, un document extrêmement important et les amateurs de

curiosités trouvent le meilleur bénéfice à le feuilletter.

Cependant si les musiciens, leurs productions, leurs trouvailles et les innovation de leur génie passionnaient le public, ils demeuraient, en quelque sorte, tributaires de leurs protecteurs, les hommes de goût ou de faste qui, pendant leurs séjours à Paris, prenaient le même vaniteux plaisir à donner de la musique à leurs invités qu'ils avaient d'orgueilleuse satisfaction à leur faire courre le cerf dans leurs chasses provinciales. Toutefois en France cette dépendance fut rarement étroite et ne se montra jamais humiliante. En dépit des quelques inévitables vexations que les artistes eurent parfois à supporter de la part d'impertinents écervelés, les compositeurs, un peu moins vite cependant que les écrivains, furent quasiment traités d'égal à égal et l'on pensait s'honorer soi-même plus qu'on ne les honorait en les entretenant à domicile ou en leur créant les loisirs nécessaires au travail productif. La France fut toujours généreuse et l'affabilité de la race s'accommoderait mal d'une servitude, même dorée, infligée à ceux de ses enfants qui contribuent à orner cet esprit et à for-

mer ce goût dont elle se montre justement fière.

Il n'en allait pas de même dans les pays voisins. La mode de la musique y était peut-être plus tyrannique que dans notre pays où les princes et les riches trouvaient tant d'occasions de divertissement. Dans ces nations prochaines les seigneurs passaient une grande partie de l'année dans leurs terres familiales et devaient pourvoir à l'ennui qui rôdait fatalement à la longue dans les nombreuses chambres des grands et tristes châteaux ancestraux. Il en résultait que les musiciens étaient encore plus directement encouragés, puisque c'est là le terme consacré, qu'en la douce France, mais aussi enfermés dans une situation subalterne qui touchait de fort près à la domesticité. Musiciens de la « chapelle » ou Maître de cette chapelle, les exécutants et le compositeur que l'on aimait voir à leur tête, faisaient partie des « officiers de la maison » et en portaient la livrée. Ils étaient logés, casernés en quelque sorte, dans les communs, non loin de la valetaille et ils avaient l'honneur insigne de prendre leurs repas à la table des premiers laquais du seigneur opulent qui se pouvait accor-

der la coûteuse récréation de posséder un orchestre pour accompagner ses rêveries, aider à ses digestions, entourer sa prière d'harmonies sacrées ou, encore, former un déférent accompagnement quand, exécutant lui-même, il souhaitait interpréter sur la viole d'amour ou sur le baryton quelque concerto à lui respectueusement dédié par le compositeur domestique.

C'est dans cette situation ambigüe que le grand Haydn, le papa Haydn comme l'appelaient affectueusement ses élèves et ses admirateurs, passa la plus grande partie de sa vie au service des princes hongrois, les Esterhazy.

C'étaient de véritables grands seigneurs, presque de petits souverains que ces princes qui régnaient à Eisenstadt sur un domaine immense, à une huitaine de kilomètres de Vienne, et dont la puissance était telle qu'ils purent pendant la guerre de sept ans, mettre à la disposition de Marie-Thérèse tout un régiment de hussards, équipé, monté à leurs frais et encadré par un corps de quatre-vingts officiers.

C'est au service du prince Paul-Antoine Esterhazy de Galantha que le 1er mai 1761

entra Haydn, en qualité de second-maître de chapelle et qu'il signa un contrat singulier où les obligations artistiques du vice-maître de chapelle et les détails matériels du service sont stipulés sans ordre, dans un mélange savoureux qui laisse à demander ce que le seigneur prisait et recherchait le plus, d'une régularité domestique dans les menues besognes de sa charge ou des capacités techniques de celui qu'il engageait pour assumer la responsabilité, non seulement des exécutions musicales, mais encore des compositions inédites qu'il devait fournir, en une copie bien propre et bien nette, comme le stipule un article spécial de cet étonnant contrat. Il est assez curieux de s'arrêter un moment sur les termes de ce traité qui montreront ce que l'on exigeait d'un maître de chapelle et à quelles multiples obligations il était astreint. Les détails s'en trouvent exposés très complètement dans l'intéressant ouvrage de M. Michel Brenet sur Joseph Haydn. Je ne saurais mieux faire que d'en rapporter les passages les plus saillants.

Dans ce document, signé par Joseph Haydn et, au nom du prince Estherazy,

par un de ses secrétaires, il est dit ceci, entre autres choses :

« Son Altesse veut bien croire que Haydn se conduira comme il convient à un officier domestique, soucieux de sa réputation, dans une maison princière, c'est-à-dire qu'il sera sobre, paisible, honnête, point brutal avec ses inférieurs, mais poli et de manières modestes. *Principalement* lorsqu'il sera exécuté de la musique en présence de Son Altesse il veillera à ce que ses subordonnés revêtent la livrée. Non seulement lui-même Haydn devra se montrer propre dans sa mise, mais il aura soin que tous ceux qui dépendent de lui le soient également, qu'ils paraissent avec du linge blanc, des bas blancs, que leurs perruques soient poudrées et accommodées soit avec une bourse, soit avec une queue, mais toutes pareillement. D'ordre de Son Altesse, le vice-maître composera toutes les musiques nécessaires. Il ne pourra communiquer à personne ses nouvelles compositions, et encore moins en laisser prendre copie, mais il les réservera uniquement pour le service de Son Altesse et il n'écrira rien pour autrui sans en avoir demandé et obtenu la gracieuse permission de Son Altesse. Tous

les jours, Joseph Haydn devra se tenir dans l'antichambre, avant et après le dîner, pour s'informer s'il y aura musique et prendre les ordres. Il aura soin de toute la musique et des instruments afin que rien ne soit détérioré par négligence et il en répondra ; il instruira les cantatrices, afin qu'elles n'oublient pas à la campagne ce qu'elles ont appris à Vienne de maîtres célèbres ; enfin, il devra jouer quand besoin en sera de tous les instruments dont il connaît l'usage ».

En échange de ces services variés et de ces nombreux devoirs, Haydn se voyait allouer des appointements annuels de quatre cents florins (un peu moins que ce que touche mensuellement un chef d'orchestre d'opérette actuellement chez nous) ; il était nourri à la table des officiers ou recevait un demi-gulden par jour pour ses vivres. Ce contrat était établi pour une durée de trois ans et laissait espérer à Joseph Haydn qu'il deviendrait un jour titulaire de la maîtrise de la chapelle, ce qui advint par la suite.

La livrée que portait Haydn — notez qu'il continua de l'endosser quand il fut devenu, pour la notoriété, une manière de

Massenet — cette livrée fut d'abord de drap rouge foncé, très galonnée d'or, quelque chose dans le goût des vestes que portent les tziganes chamarrés de nos restaurants de nuit, et, un peu plus tard, bleu-clair et ornée de galons, de passementeries et de boutons d'argent. C'était déjà plus discret. Enfin, usant de la seule initiative que le contrat passé lui laissait, Haydn pour sa perruque adopta la queue à laquelle il demeura fidèle toute sa vie. Il n'aurait plus manqué, pour que la servitude fut complète, que le malheureux et obéissant Haydn reçut l'ordre de porter les cheveux en cette bourse qui lui déplaisait si fort.

La place de vice-maître de chapelle (le titulaire était alors Werner, très âgé et qui ne travaillait pour ainsi dire plus) n'était pas une sinécure. La troupe placée sous les ordres de Haydn comprenait vingt et une personnes, cinq violons, un violoncelle, une contrebasse, une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, un organiste, deux cantatrices soprani, une cantatrice contralto, deux ténors et une basse, en somme un petit opéra. Et la consommation de musique était effrayante, car on jouait à la chapelle, au salon, dans la salle de théâ-

tre et souvent à l'heure des repas quand il y avait, à la fantaisie de Son Altesse, « musique de table ».

Cette consommation s'accrut encore quand, à Paul-Antoine Esterhazy, eût succédé son frère Nicolas, un an après l'arrivée de Joseph Haydn à Eisenstadt. Le prince Nicolas s'intéressait très directement à la musique. Il jouait du baryton, viole de gambe munie, sous chacune des cordes en boyau attaquées par l'archet, d'une corde sympathique en laiton. En somme le baryton, avant que son usage ne fût abandonné, était à la viole d'amour ce que le violoncelle est au violon. Haydn ayant à composer de nombreuses pièces pour baryton conçut l'idée, naturelle mais malencontreuse, d'apprendre à jouer de l'instrument favori de Son Altesse et d'en jouer devant lui. Il essuya une belle rebuffade (les musiciens comme les poètes sont d'autant plus susceptibles qu'ils sont plus titrés), et s'entendit intimer l'ordre d'avoir à l'avenir à n'écrire que des soli pour le Prince car tenter de jouer mieux que lui ne serait pas considéré comme un art, mais comme une faute. Joseph Haydn n'oublia pas l'avis : il ne joua plus du baryton. Il

se contenta de composer, tant pour baryton solo que pour baryton accompagné, et n'écrivit pas moins de deux cents morceaux tous, bien entendu; soigneusement et prudemment adaptés à la virtuosité spéciale du noble exécutant.

L'accord le plus parfait — on fuyait alors les dissonances — ne tarda pas d'aileurs à s'établir entre le prince et Haydn qui continua d'exercer ses fonctions dans la splendide demeure que le prince Nicolas fit élever sur le modèle du château de Versailles et à laquelle il donna le nom de sa famille, Esterhaz.

Haydn y menait une vie excessivement laborieuse et entassait ouvertures sur partitions d'opéra giocoso, quatuors sur symphonies et entr'actes sur musique de scène. Ses appointements, souvent relevés par des gratifications spéciales, finirent par atteindre huit cents florins par an. C'était l'aisance. Mais malgré que le mouvement mondain qui traversait les salons du prince Nicolas eût permis à Haydn de se faire connaître et d'asseoir sa grande et légitime réputation, Esterhaz, pour doré qu'il fut, n'était pas moins une prison. Les musiciens y vivaient la plus grande

partie de l'année et n'obtenaient que difficilement un congé pour aller voir leur famille. On peut rappeler au sujet de l'ennui que le maître de chapelle et ses subordonnés éprouvaient d'une pareille existence aussi étroitement limitée, l'origine bien souvent contée, de la *Symphonie des Adieux* dont voici l'essence, suivant la version qu'en donne C. H. Pohl dans son copieux ouvrage sur Haydn.

Elle fut composée par manière de pétition pour rendre sensibles au prince les soupirs et les plaintes des musiciens de l'orchestre, retenus cette année-là plus tard encore que de coutume loin de Vienne et de leur famille. Ecrite en fa dièze mineur la symphonie, après une centaine de mesures, s'arrêtait net, puis reprenait dans le premier temps avec un thème nouveau. Au bout d'un instant le second cor et le premier hautbois, soufflant les bougies qui éclairaient leur pupitre, s'éclipsaient discrètement; le basson suivait bientôt et le même cérémonial se répétait pour tous les instrumentistes jusqu'à ce que Joseph Haydn fut demeuré seul en face du prince sur l'estrade devenue silencieuse. Nicolas Esterhazy comprit, paraît-il, la re-

quête si ingénieusement présentée et il annonça qu'on partirait le lendemain pour Vienne.

La symphonie des Adieux, qui fut donnée à Londres, en Allemagne et à Paris avec la même originale mise en scène, obtint partout un égal succès et fit naître de nombreuses imitations. J'aurais eu grand plaisir à vous la faire entendre aujourd'hui, mais nous ne disposons ni de cors, ni de bassons. Sans compter que les lampes électriques ont remplacé les bougies, quand on ne se sert pas tout simplement de la lumière du jour, ce qui est infiniment plus simple et moins coûteux.

Il nous faudra contenter d'un quatuor que Haydn écrivit à Esterhaz et qui, parmi les 77 qui nous sont parvenus, porte le numéro cinq. Le quatuor « Sancta Cœcilia » nous va le faire entendre.

Le goût excessif que les membres de l'aristocratie et de la haute finance portaient à la musique, à son exécution et à sa composition était si vif qu'il atteignait parfois à une ardeur frisant la monomanie. Les critiques et les satiriques ne manquèrent pas d'exercer leur verve aux dépens de ces mécènes qui prêtaient le

flanc à leurs flèches acérées tant par l'originalité de leur vie privée que par leurs constante et douce folie. Parmi ceux qui fournirent la plus favorable matière à ces La Bruyère au petit pied, il convient de citer le baron de Bagge qui vivait à Paris vers 1780 au milieu de la société musicale de ce temps et accordait sa large protection à tous les musiciens de mérite.

Vers 1780 sa renommée était devenue très grande à Paris et G. N. Cochin dessinait de lui un très curieux portrait. De Bagge, qui décelait son origine germanique par ses allures assez lourdes et par sa pesante écriture gothique, y est vu de profil, le nez s'allongeant impérieusement au-dessus d'un double menton et les lèvres faisant une lippe dédaigneuse du plus singulier effet. D'ailleurs l'ensemble ne manque de distinction ni d'intelligence.

Hoffmann, qui le connut et s'en inspira pour camper l'inquiétante figure de son fameux conseiller Crespel, en a laissé un portrait à la plume encore plus évocateur que celui de Cochin.

« Le conseiller Crespel avait comme d'habitude son habit gris si singulièrement coupé et son petit chapeau à trois cornes qu'il

portait martialement sur l'oreille. Il avait attaché autour de ses reins un noir ceinturon d'épée, mais au lieu de rapière il y avait passé un long archet de violon ». Cet homme étrange fut à la fois un compositeur, un virtuose et un professeur. A ce dernier titre il forma en Allemagne, au cours d'un voyage qu'il fit à Berlin vers 1790, ou du moins il eut l'illusion de former quelques excellents exécutants, des violonistes et notamment un flûtiste aveugle dont il obtint, suivant ses dires, une très grande satisfaction.

En France, de Bagge fut connu par les nombreux quatuors à cordes qu'il composa et pour ce que, à la mort de la Pouplinière, il reprit en quelque sorte la suite de cet excellent et digne homme, s'attachant les musiciens qui avaient été chassés de la maison de Passy par la disparition de leur protecteur et notamment Gossec. Au milieu des instrumentistes et des compositeurs, aux frais desquels il pourvoyait le plus largement que possible, de Bagge aimait à se montrer le violon à l'épaule, l'archet en mains et à faire sa partie dans le concert. Etait-il virtuose aussi étincelant qu'il voulait bien le laisser entendre? Il

est permis d'en douter quand ce ne serait qu'à cause de cette épigramme sans mansuétude, mais aussi sans équivoque :

Du Dieu de l'Harmonie admirateur fidèle,
Son zèle impétueux ne pouvait s'arrêter ;
Dans l'art du violon il n'eut point de modèle
Et personne jamais n'osera l'imiter.

Ce compositeur secondaire, ce violoniste médiocre était cependant un connaisseur des plus fins. Tous les vendredis il tenait en son hôtel un concert où étaient heureux de se faire admettre et de paraître les artistes et virtuoses étrangers qui désiraient être consacrés par la capitale française. On tenait à honneur de jouer chez le baron de Bagge et le Concert Spirituel recrutait chez lui ses exécutants. Mais il avait le tort de ne pas se contenter d'être un mécène délicat et averti. Virtuose, il voulait recueillir les applaudissements du public. Mais le public n'était pas tendre pour lui si nous en croyons la moqueuse assurance de ce critique railleur qui écrivait : « Jamais baron n'a fait de plus terribles grimaces que celui-ci dès qu'il prenait son violon et saisissait son archet. Son visage, ses muscles, tout son corps

étaient dans la contraction la plus pénible et quand il s'animait en jouant on entendait des sons qui se pouvaient comparer aux plaintes d'un chat. Il ne donnait jamais un concert sans gratter un solo de violon et il était dangereux de rire, parce qu'aussitôt il jetait feu et flammes et mettait le fâcheux à la porte ».

Tous ces ridicules devaient tenter les auteurs gais et ceux-ci ne manquèrent pas au modèle que si bénévolement leur offrait le baron de Bagge. Dans « La Musicomanie », comédie en un acte et en prose d'Audinot parue vers 1785, le caractère du baron est étudié et dépeint avec beaucoup d'humour. Chez lui tout se fait en musique.

« Pour lui plaire, il faut être au moins, violon, flûte, organiste, basson, contrebasse, hautbois, timbalier, clarinette, chanteur, clavecin, cor, timpanon, vielle, fifre ou tambour et sans clé de G ré sol, celle de C sol ut ou celle d'F ut fa, aucune porte ici ne s'ouvre », dit un des personnages de la pièce. Et voici comment s'exclame le baron au moment que se rendant à un concert on lui annonce que sa voiture est avancée :

« Le cocher a-t-il pris sa clarinette?
— Oui, monsieur : la contrebasse est sur l'impériale, et vos deux laquais ont leurs violons. — Le portier doit avoir dans sa loge un cor de chasse et s'il ne sait pas en donner, un orgue de Barbarie pour annoncer les visites ».

J'ai pris licence de vous entretenir de ces plaisanteries faciles pour vous faire sentir à quel point le dix-huitième siècle était fervent de musique puisqu'il en voyait fleurir la folle exagération. C'est un fait à retenir que les mœurs d'un temps n'ont jamais été aussi bien caractérisées et fixées que par la satire et la comédie, ces redresseuses de torts et qu'un penchant qui n'a pas sollicité la verve et la faconde des chansonniers, des facteurs d'opérette ou tout au moins des plaisantins, n'est pas un penchant général et se présente simplement comme un accident isolé, capable tout au plus d'attirer l'attention des philosophes et des psychologues, ces trop faciles généralisateurs. Le mécènat, ayant acquis ses droits à la raillerie, voire à la satire, détient par cela même ses lettres de naturalisation, et les facéties dont les fantaisies du baron de Bagge furent le thème

montrent quelle place prépondérante les mécènes de la musique ont tenu au dix-huitième siècle, assez frivole et coquet pour que les guerriers dissimulassent sous les dentelles l'acier des cuirasses et des gorgerins.

Cependant si la satire se pouvait toujours exercer à leur objet, (rien n'est sacré pour qui veut faire rire) des gens comme Bagge, la Pouplinière, Carignan et Crozat, sans oublier les munificents Esterhazy, doivent bénéficier de notre reconnaissance puisqu'ils permirent et facilitèrent à de grands musiciens l'exercice et la pratique de leur art avec, pour ces derniers, le minimum d'ennuis, d'humiliations et de traverses.

Tous n'agissaient pas aussi libéralement et l'évêque de Salzbourg chez lequel Mozart, ce pur génie, cet autodidacte admirable qui ne reçut de leçons que de son père, passa quelques années de sa courte jeunesse, se montre à nous comme un mécène économe qui n'attachait pas ses chiens avec des saucisses ni ses musiciens avec des liens dorés.

Précoce prodige comme l'on sait, compositeur à six ans d'un concerto déjà remar-

quable, son père fondait sur lui les plus brillantes espérances et après une exhibition à la cour de Joseph II, l'emmena à Paris où il fut fêté par Louis XV et les sœurs du roi, Mmes Adélaïde et Victoire, qui le cajolèrent de leur mieux. Mozart rencontra également Mme de Pompadour qui joua avec lui de la Majesté et ne se permit aucune maternelle familiarité, si bien que le jeune Mozart, outré, de demander : « Quelle est donc cette dame qui est demeurée si distante avec moi, avec moi que l'impératrice a embrassé ? »

Le père de Mozart a rapporté, lui, de la société parisienne et des dames d'alors une opinion assez plaisante et prude qu'il est amusant de rappeler ici. C'était en 1763 et Léopold Mozart écrivait à un sien ami : « Les femmes sont-elles belles à Paris ? Impossible de vous le dire car elles sont peintes comme des poupées de Nuremberg et tellement défigurées par leurs dégoûtants artifices qu'une femme naturellement belle serait méconnaissable aux yeux d'un honnête Allemand ».

Il est certain que les temps sont maintenant révolus et que si Léopold Mozart pouvait revenir de nos jours à Paris il em-

porterait de la grande ville et de ses femmes une opinion bien différente. Il ne verrait pas plus de ces peintures qui l'offusquaient si fort, que de ces artifices qu'il qualifiait de dégoûtants, car il est certain, n'est-il pas vrai, que nos grandes élégantes répugnent à ces moyens de séduction, toutes revenues qu'elles sont aujourd'hui au strict état de nature.

Bref, à son retour de Paris, Mozart entra chez l'évêque de Salzbourg en qualité de maître de chapelle aux appointements magnifiques de vingt-six francs vingt-cinq centimes par an. L'évêque de Salzbourg était bien un mécène comme vous le voyez, mais il achetait au rabais la gloire de porter devant la postérité le titre de protecteur des arts. Par la suite d'ailleurs il vint un peu à résipiscence et Mozart fut à son service comme organiste, pendant un certain temps, aux émoluments de cinq cents florins par an. C'était déjà mieux mais encore fort peu pour celui dont Haydn disait à Léopold Mozart :

« Je vous déclare devant Dieu et comme
« un honnête homme que je suis que je
« tiens votre fils pour le plus grand des
« compositeurs dont j'ai entendu parler ».

Il serait vraiment superflu de vous parler ici de ce grand compositeur. Sa vie comme ses œuvres sont amplement connues aussi bien que les circonstances de sa mort prématurée. Il est vrai que dans son court passage terrestre, il avait porté ses fruits : les œuvres de Jean-Chrysostôme-Wolfang-Gottlieb Mozart sont au nombre de 626, parmi lesquelles tous les genres de composition sont représentés. On y trouve des oratorios, des messes, des vêpres, des cantates, des airs détachés, des quintettes, des fantaisies, soixante-douze sonates pour piano (les jeunes filles ont de quoi s'exercer), dix-huit opéras parmi lesquels l'*Enlèvement du Sérail, Don Juan, La Flûte Enchantée* et *Les Noces de Figaro ;* quarante airs de danses et enfin, car Mozart était très éclectique, neuf cantates pour les francs-maçons. A cette époque déjà, comme vous le voyez, les francs-maçons faisaient de la musique, sans se douter probablement qu'un jour cette musique deviendrait classique.

Nous allons nous arrêter un moment à l'œuvre de Mozart et, puisque nous l'avons évoqué, le laisser à son tour libre de s'exprimer. Il le va faire par l'intermédiaire

du Menuetto de son « Quatuor n° 17 » que les membres du « Sancta Cœcilia » vont jouer maintenant.

Les véritables protecteurs d'Haydn et de Mozart avaient été les princes Esterhazy et l'empereur Joseph II. Les compositeurs suivaient la coutume du temps et se pliaient à ce qui était alors considéré comme une nécessité, c'est-à-dire se soumettre aux grands pour trouver la quiétude d'esprit dans l'assurance de la vie matérielle. Beethoven fut le premier qui s'insurgea contre cet usage et refusa de s'inféoder à quiconque. Ainsi, ensemble qu'il haussait la symphonie à la majestueuse puissance d'expression qu'elle a atteint avec lui et qui n'a pas encore été dépassée, Beethoven, le père de la musique contemporaine, relevait la dignité du compositeur. Certes, il eut besoin à ses débuts d'aide et de protection. Il en trouva d'affectueuses et d'efficaces à Vienne auprès des Fries, des Lichtenstein, ou des Schwartzenberg. Le prince de Lichnowsky l'y pensionna d'une somme de 600 florins mais il ne lui demandait, en échange, que son amitié et son intimité. Bien au contraire de faire figure de

domestique dans la maison du prince, Beethoven y était accueilli en hôte illustre et quand il y demeurait il avait à sa disposition un laquais dont la consigne était de répondre au coup de sonnette du compositeur de préférence à celui du prince. Beethoven voyait l'impératrice assister à ses concerts et il ne tarda pas à devenir l'ami et le convive préféré de l'archiduc Charles, le professeur et le guide du frère puîné de l'empereur, le cher petit archiduc Rodolphe, comme il l'appelait. Sa destinée était non pas de se plier aux fantaisies et aux exigences des princes et des grands, mais de subir la cruauté du sort ironique et méchant qui lui imposa la plus douloureuse et la pire des servitudes. Vous savez qu'il devint sourd et vous devez bien penser quel martyre le génie qui vivait dans le royaume enchanté des sons dut endurer quand il se trouva soudain privé de la joie de parcourir le beau domaine dont il était devenu le maître incontesté...

Quelques jours avant le 26 mars 1827, date à laquelle le prodigieux auteur de la *Pastorale* et de l'*Héroïque* rendait son âme à Dieu au milieu des éclairs d'un épouvantable et tragique orage, Beethoven, qui

faisait une cure à Baden, non loin de Vienne eût le désir de se rapprocher de son neveu et il partit avec l'intention de faire une partie du chemin à pied. Epuisé de fatigue et comme le soir tombait, il demanda l'hospitalité de quelques instants en une humble chaumière. On l'accueillit, on le fit dîner et après le repas, le maître du logis ouvrit un piano, ses trois fils décrochèrent des instruments appendus à la muraille et tous quatre se mirent à jouer. Complètement sourd, le voyageur n'entendait rien ; mais quand, le morceau terminé, il vit dans les yeux des exécutants rayonner une allégresse inexprimable, il s'écria : « Que je suis malheureux de ne pouvoir prendre part à votre plaisir ! Laissez-moi lire la composition que vous venez de jouer avec une ardeur si grande ! » Il prit le cahier, lut les premières notes : c'était l'allegro de la symphonie en « la ».

Je suis Beethoven, dit-il simplement. Le père et les trois fils s'avancèrent passionnément vers lui, s'inclinèrent et lui baisèrent les mains.....

A cet humble témoignage d'une admiration reconnaissante pour celui qui sut exprimer avec une magique puissance, une

noble et sincère émotion les sentiments humains, nous devons joindre toujours notre gratitude. Les ans ont pu passer, Beethoven est demeuré. Il est demeuré parce qu'il a étendu le domaine de la musique et lui a donné le pouvoir de tout expliquer, de tout commenter désormais. Il a encore affranchi le compositeur de la servitude dorée et humiliante du mécènat et c'est ainsi que, reliant le dix-huitième siècle au romantisme dont nous nous entretiendrons dans quinze jours, il devait logiquement et chronologiquement figurer dans cette séance. Il va être évoqué mieux qu'il ne m'était permis de le faire, par le premier temps de son Quatuor en ut mineur 404, par la Malinconia et le finale du « Quatuor nº 6 ».

Et je me hâte de disparaître maintenant, confus de la bonne grâce avec laquelle vous avez suivi cette école buissonnière autour des grands maîtres de la musique classique et des hommes qui les connurent et les soutinrent leur vie durant. Il ne me reste d'autre ressource pour la mériter encore que de me taire. L'anecdote et la digression sont d'un mince intérêt et d'une grande irrévérence quand elles retardent le moment où frémira l'écho de la voix admira-

ble et puissante dont on peut dire, se mémorant le récit d'entrée du « finale » de la neuvième symphonie : que ses chants s'élèvent toujours plus beaux, toujours plus haut vers le royaume de Dieu !

III

Si le dernier vendredi que j'eus l'honneur de prendre la parole devant vous, je m'inquiétais de l'étendue de mon sujet, à ce moment où je vais prononcer les mots de « Romantisme Musical », c'est une véritable angoisse qui m'étreint. En effet, s'il paraissait imprudent de vouloir rapporter en cinquante minutes l'histoire des relations qui au XVIII[e] siècle unissaient les compositeurs à leurs protecteurs fastueux, il est certainement déraisonnable de prétendre esquisser, dans le même laps de temps, ce formidable et révolutionnaire mouvement artistique qui se produisit aux environs de 1830 et modifia de façon si étrange les modalités de toutes les branches de l'art.

Les transformations, les tendances, les aspirations qui se manifestèrent alors dans

la littérature, la peinture et la musique sont si intimement liées les unes aux autres que, d'une part, il est malaisé de les séparer sans encourir la faute d'être insuffisamment explicite et qu'il est, d'autre part, impossible de les effleurer, même légèrement dans leur ensemble, sans outrancièrement dépasser le temps que les obligations mondaines et la force de résistance physique permettent aux auditeurs les plus bienveillants et les plus courageux d'accorder à un conférencier. Ces considérations de logique et de pratique me devraient conduire, ou bien à quelqu'une de ces pirouettes littéraires par lesquelles il arrive que les discoureurs publics « esquivent » le sujet annoncé comme ces adroits boxeurs les coups trop durement assénés, ou bien à vous demander de venir vous asseoir docilement une bonne dizaine de fois sur ces chaises, que j'ose espérer relativement confortables, afin d'entendre les leçons d'un véritable cours.

Aucune de ces deux solutions ne peut convenir ici. Je manque de souplesse pour les artifices et les clowneries littéraires et je possède malheureusement assez de conscience et de sens critique pour entre-

prendre de vous enseigner, en dix doctes leçons un tas de choses que j'ignore trop radicalement pour me lancer à en parler sans le précieux couvert des minutes comptées et la bienfaisante diversion des illustrations musicales dont il sied que prudemment mon verbiage soit accompagné.

Par fortune il est sans exemple qu'un problème soit demeuré vierge parce que, de deux solutions possibles, l'une était trop délicate et l'autre manquait d'élégance : on trouve toujours un procédé moyen. En mathématiques, c'est l'élimination d'une des inconnues du problème. Ici ce sera, si vous m'en donnez congé, l'élagation hardiment radicale d'une des composantes de la question. Et nous choisirons pour ce sacrifice, douloureux mais nécessaire, la littérature qui devait nous fournir et les prémisses et les transitions. Je vous proposerai donc, à l'égard du romantisme littéraire, de vivre sur vos souvenirs et d'y avoir recours quand il sera utile de se référer à un poète pour comprendre un musicien, et encore de supposer acquises les grandes directrices sur lesquelles s'opéra le romantisme littéraire. C'est là au demeurant une audace sans péril, car de nos jours

le romantisme littéraire depuis Victor Hugo et Pétrus Borel, Alfred de Musset et George Sand est bien précisément connu, quand ce ne serait que par la préface de « Cromwell » ou les « Confessions d'un enfant du siècle ». Et cette décision délibérément prise, nous nous bornerons à considérer rapidement, parmi les musiciens de la période romantique ceux qui furent les plus grands et les plus caractéristiques, par exemple Liszt, Chopin, Schumann, Berlioz et Richard Wagner. Ce sera peu ou beaucoup suivant le désir de chacun : mais nous nous livrons à un simple et très modeste exercice de vulgarisation et cette heure sera bien employée si elle peut servir à donner une vue d'ensemble sur l'admirable pléïade romantique, contemplée très vite et de très haut.

D'une cime élevée ou du siège d'un aéroplane, quand le regard parcourt une région connue il n'en perçoit pas tous les détails familiers et charmants, mais il définit les rapports harmonieux, les relations logiques qui unissent les vallées calmes, ombreuses, arrosées de fraîches et murmurantes rivières aux monts tourmentés, gigantesques et altiers. La randonnée,

l'observation ainsi faites sont belles quand elles ont satisfait la raison par la surprise des sens et qu'elles laissent au cœur le désir d'aller, plus tard, explorer la vallée accueillante, se reposer à l'ombre de ses arbres, se désaltérer à la fraîcheur de ses fontaines, ou la noble ambition de gravir le roc superbe pour y surprendre le secret du glacier qui s'accroche à ses flancs rugueux et interroger passionnément le mystère des neiges éternelles qui, tout près de l'azur du ciel dont elles viennent et où elles retourneront, dressent les inépuisables réservoirs de l'énergie et de la vie terrestres.

Pour les hommes qui ne s'adonnent pas tout entiers aux subtilités de l'agiotage en Bourse ou aux combinaisons de la politique professionnelle, — et même pour ceux-là, mais à leur insu ce qui est un de leurs châtiments — les grands artistes constituent de vastes et capables réservoirs d'énergie et de vie intellectuelles, suspendus très haut, dans les sphères heureuses de la pensée. Leurs œuvres sont les sources prophétiques d'où découlent les progrès de l'intelligence et de la morale, qui vont de pair car si le Beau touche le Vrai, le

Vrai est inséparable d'avec le Bien. C'est pourquoi il est indispensable de considérer ces hommes supérieurs avec une grande attention et prendre garde de les séparer des milieux où ils se sont formés, où ils ont évolué, où enfin ils se sont épanouis.

Quel milieu plus éducateur de la pensée et de la recherche que ce début du XIXe siècle pouvait-on souhaiter pour les hommes d'âme ardente qui sentaient frémir en eux le vaste et lourd besoin de l'expression? Tout concourait à les fortifier dans leur magnifique désir de réalisation, les exemples des derniers grands classiques trouvant la clarté à flot, mais ignorant la véhémence de la vie, comme les magnifiques essais des cerveaux impétueux qui rêvaient d'œuvres plus colorées, plus sensibles, plus complètes, les tentatives aussi pour libérer la fantaisie trop longtemps comprimée et permettre le franc épanouissement de tous les tempéraments. Le milieu était également essentiellement suggestif et encourageant. Toute une société, non certes indifférente aux luttes publiques, mais éloignée d'elles par goût personnel et par besoin de repos s'avérait attentive à l'art, disposée à tous les encouragements, prête à prodiguer ce ré-

confort précieux pour les artistes qui est l'examen probe de l'œuvre et au besoin sa critique utile, indispensable même quand elle est intelligente et impartiale. Pour les musiciens c'était un terrain admirablement préparé qui s'ouvrait à leurs pas. Un guide génial les précédait dans leurs tentatives, l'ombre du grand Beethoven qui dans ses dernières et magistrales œuvres préparait en quelque sorte la révolution, en commençant de proclamer la liberté de la forme et de l'ordonnance tonale, tant sa pensée majestueuse et puissante étendait, brisait, recréait et façonnait en quelque sorte, au gré de son inspiration, la forme et le style. C'était le moment où la préface de « Cromwell » paraissait et si elle ne mettait pas tout à fait un bonnet rouge au vieux dictionnaire suivant l'image hugotienne, précisait de façon large et nette à la fois la nouvelle vérité artistique en permettant de lire ce programme qui, défini pour le drame, se pouvait appliquer à toutes les formes de l'art romantique : « C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec largeur un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme

et facile, sans diffusion et sans étranglement; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes: l'extérieur par leurs discours et leurs actions, l'intérieur par les « a parte » et les monologues; de croiser en un mot dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience ». En d'autres termes on désirait que l'artiste exprimât à la fois toute la vérité de la nature, non point seulement la vérité du dehors, mais surtout celle du dedans.

Cette formule que de nos jours le grand sculpteur Rodin a faite sienne, tant il est vrai, comme écrivait Sainte-Beuve que les romantiques d'aujourd'hui sont les classiques de demain, devait paraître particulièrement attrayante aux musiciens qui disposent d'un moyen d'expression extrêmement propre à définir, développer et conclure ces drames intérieurs, ces drames de la conscience devant lesquels le poète demeure parfois impuissant parce que leurs nuances sont trop subtiles et que la parole ne les peut souvent pas saisir sans les ef-

facer, les modifier puisqu'elle est trop nette, trop précise et n'arrive pas, sans la dynamique de l'orchestre, à suggérer et imposer ces délicates expressions.

Par l'apparition, la qualité et l'importance de ces promesses de liberté on conçoit facilement l'effervescence qui régnait alors dans le monde artiste et comment tous ceux qui songeaient à créer de la beauté se ruaient ardemment à la conquête de la nature et de la vie qui devaient leur fournir, la première le cadre, la seconde le thème de ces drames de la conscience qui allaient désormais devenir l'objet de leur patient acharnement. Et tous se hâtent fébrilement d'accorder leur lyre au diapason du temps, et ils ne rêvent plus que d'images somptueuses reliées entre elles non plus par une ordonnance scolastique et conventionnelle à outrance, mais présentant au contraire entre elles les relations étroites, sensibles et spirituelles que déterminera l'intervention de la poésie ou de la philosophie. A l'exemple des développements de Victor Hugo ou de Lamartine dominés toujours par une pensée supérieure et s'adressant à la sensibilité pour gagner et conquérir l'intelligence et la raison, la musi-

que s'efforce d'atteindre une expression plus noble, de se hausser au service d'un idéal plus pur et plus défini. Les rythmes neufs et hardis, les timbres pittoresques et inhabituels qui ont fait pénétrer une si riche et si belle couleur dans l'orchestre romantique,ne sont en somme employés que pour donner plus de relief et de précision au développement orchestral, pour fixer en des points soigneusement choisis, par des expressions nettement évocatrices, le discours sonore dont les musiciens disposent pour communiquer et divulguer leur pensée.

Cette effervescence, ce bouillonnement de la sensibilité est si puissant, si intense chez les romantiques qu'ils ne vivent, semble-t-il, que pour s'exprimer. Et tous les moyens leur sont bons. Quand leur volonté n'est pas de servir de l'art vers lequel ils sont conduits par la force mystérieuse et irrésistible de la vocation, ils usent des autres modes qui s'offrent à eux pour s'extérioriser, pour dresser à leurs yeux avides l'image de leurs rêves, le but permis à leur activité ambitieuse. C'est ainsi que Victor Hugo dessine (et bien moins pour illustrer ses poèmes que pour s'exprimer

dans une autre modulation de son âme), jette sur le papier, du bout d'une allumette trempée dans l'écritoire, ces architectures étonnantes de manoirs aux tours hardies ou ces paysages impresssionnants et émouvants dont on connait les reproductions et quelques originaux jalousement conservés ; Liszt, lui le grand virtuose du piano, l'admirable amant de la musique que l'on a longtemps méconnu et à qui on commence à rendre une tardive justice, Liszt écrivait quand il ne composait pas et sa plume courait aussi volontiers sur la copie des prosateurs que sur le papier à cinq réglures des musiciens. C'est une ardeur excessive à se dépenser qui pousse ainsi ces hommes à sans cesse produire, à tracer tous, sous des formes différentes, leur confession d'un enfant du siècle. C'est souvent un désordre magnifique, toujours un débordement de sève, un torrent de lave qui coule impétueux, rugissant et presqu'invincible.

D'autre part cette excitation féconde du génie était encore maintenue à son paroxysme par la rencontre de ces hommes, leurs conversations, leur mutuel exemple. Le diamant taille le diamant et ces esprits

à la fois inquiets et puissants s'aiguisaient, s'exaltaient l'un l'autre. Je vous donne à penser quelle atmosphère enthousiaste devait envelopper les réunions et les controverses de ces hommes quand, par exemple, Berlioz qui les connut et subit leur influence génératrice comme ils subissaient la sienne, se rencontrait de 1835 à 1840 avec Victor Hugo, Liszt, Lamartine, Chopin, Alfred de Musset, George Sand, Sainte-Beuve, le père Enfantin et Lamenais?

La noble fièvre dont les romantiques brûlaient était si puissante qu'elle les consumait continûment et nous savons qu'ils transportaient leur féconde exaltation hors de leurs œuvres, hors de leur studio ou de leur cabinet de travail, pour y soumettre les actes de leur vie mondaine. Ils poussaient ainsi jusqu'à leurs limites extrêmes les théories auxquelles ils se rangeaient, réalisant de la sorte une existence complète, scandaleuse peut-être aux yeux des pharisiens qui prétendent codifier le génie, harmonieuse et belle suivant leur cœur d'artistes que la douleur faisait plus purement résonner et qui conservaient leur hautaine indépendance et leur fierté créatrice dans

les plus cruelles et les plus violentes aventures.

Ces musiciens, dont nous nous entretenons, vivaient donc en une époque admirablement colorée et se connaissaient tous. Sans doute, ils durent réagir les uns sur les autres et on trouve de curieux apparentements entre les romantiques français et les romantiques allemands pour lesquels Liszt servit de trait d'union et par sa double existence à Paris et à Weimar et par son éducation parisienne balançant ses origines hongroises. Mais ils doivent la parité de leurs tendances, de leur enthousiasme, de leur belle ardeur, la coloration, le charme et la vie de leurs œuvres beaucoup moins à leur réciproque influence qu'à l'attraction qu'exerçaient sur eux les poètes romantiques, français ou allemands, dont ils lisaient les vers et qui les transportaient d'une même allégresse, par des voies différentes, vers un même objet de réalisation. Si bien qu'on serait tenté de dire que la musique romantique fut avant tout littéraire. Cela se manifeste très clairement dans les nombreuses compositions que Schumann, Berlioz et Liszt, ce dernier surtout, écrivirent d'après les poèmes qui

frappaient le plus leur imagination ou leur sensibilité, compositions qui forment ce que l'on est convenu d'appeler la musique à programme. On sait que la mélodie et le commentaire orchestral y suivent de très près les péripéties de l'œuvre littéraire, et souvent avec un relief étonnant. C'est ainsi que la *Dante-Symphonie* et le *Saint-François de Paule* de Liszt permirent à Gustave Doré d'exécuter deux suggestifs cartons qui montrent cette singulière réciprocité d'impression et d'inspiration que je vous signalais il y a quelques minutes, la bien curieuse parenté de cet art assoupli avec les autres arts qui en furent les contemporains.

Schumann avec *Faust*, avec *Manfred* peut s'inscrire parmi les plus colorés et les plus tumultueux romantiques. Si ses lieders par lesquels il est devenu de bon ton de le faire presque exclusivement connaître et célébrer donnent la note intime, réfléchie de ce romantisme qui secoua la vieille Europe d'une commotion formidable et la fit frissonner d'une émotion nouvelle, Schumann se dresse plus grand et plus puissant qu'un sonneur de lieders. Dans ces compositions mêmes on devine,

on sent, on éprouve la force irrésistible d'un génie indépendant et fier qui se penchait délicatement et tendrement sur l'âme populaire, mais savait aussi s'égaler aux plus grands philosophes et aux plus fiers poètes. Son *Manfred* pénètre la pensée de lord Byron et la prolonge avec une sensibilité hyperesthésiée et un enthousiasme admirable de correspondance et de divination. Son *Faust* inachevé est le monument musical le plus émouvant qui ait été dressé sur les philosophiques rêveries de Gœthe et l'on s'y promène avec le respectueux recueillement qu'imprime à l'âme la solennité des majestueuses ruines où vit et palpite encore l'âme des générations disparues.

Dans ses lieders même, dans cette forme particulière à l'Allemagne où s'inscrivent la mélancolie et le « gemüth » de cette race d'orgueil et de sentimentalité également excessifs, Robert Schumann introduisit la véhénence et le tumulte romantiques, les exagérations et les licences qui caractérisaient peintres, musiciens et poètes de cette époque généreuse et exagérée. Le romantisme de Schumann donne à ces tragédies de l'intime, du cœur et de

l'amour qui secouent durement les hommes, que synthétisent et chantent les lieders une ampleur et une intensité surprenantes autant qu'émouvantes. La douleur y est pantelante et farouche, la joie si exaltée et vibrante qu'elle y paraît presque maladive. Remémorez-vous, pour exemples, les deux suites maintenant bien connues *L'Amour et la Vie d'une Femme* et *Les Amours du Poète:* de cette dernière on peut dire qu'elle constitue, avec une exactitude mieux qu'approchée, *La Confession d'un Enfant du Siècle* de Robert Schumann.

Robert Schumann se rencontra, c'était fatal et d'ailleurs nécessaire, avec un musicien dont il aima beaucoup le génie et la musique mais qui était essentiellement différent de lui. On a prétendu que Schumann avait eu une assez grande influence sur Richard Wagner. Il est permis d'en douter, non seulement à considérer le caractère si dissemblable des deux hommes, mais encore les œuvres où les emportait leur passion créatrice. Les noms de Schumann et de Wagner sont de nos jours assez explicites ou du moins leurs œuvres sont assez connues pour que je puisse vous

épargner un oiseux commentaire sur leur réciproque qualité. En signaler la divergence suffit pour qu'aussitôt s'évoquent d'une part les compositions de Schumann et de l'autre l'œuvre énorme de Wagner qui, en dehors de *Rienzi* et de *La défense d'aimer ou la Novice de Palerme* imitée de Shakespeare, est dominée de bout en bout par la même idée conductrice à laquelle Wagner demeura fidèle jusqu'à *Parsifal.*

Rienzi est en effet un opéra *non réformé*, tout encombré de ce fatras historique que Wagner haïssait si fort. Quant à *La Défense d'aimer* qui date de 1836, Wagner raconte dans ses écrits que cette œuvre est surtout dirigée contre l'hypocrisie puritaine conduisant à la libre sensualité.

Cette idée directrice se trouve déjà, et c'est la curiosité que M. Chamberlain relève très justement dans son important ouvrage sur le *Drame Wagnérien*, se trouve déjà dans *Les Fées*, opéra romantique composé pendant les années 1833-1834 et dont l'action est basée sur un motif d'ordre purement humain : la Rédemption. Comme on voit cette œuvre, dans laquelle

l'action est toute secondaire, est singulièrement prophétique.

Wagner et Schumann se rencontrèrent donc et bien qu'il n'apparaisse pas qu'ils aient réagi l'un sur l'autre, il est intéressant de connaître l'impression qu'ils ressentirent l'un de l'autre. Interrogé après sa première conversation avec Richard Wagner, Schumann répondit posément : « C'est un musicien curieux et digne d'attention ; mais il parle sans cesse et livre son corps à une agitation fatigante pour qui l'observe. »

Wagner, de son côté écrit ainsi dans ses mémoires qui ont paru récemment en traduction française sous le titre de *Ma Vie,* le récit de ses relations avec Schumann :

« J'avais connu Robert Schumann à Leipzig ; nous avions commencé à peu près ensemble notre carrière de musiciens et j'avais fourni à diverses reprises de petits articles à la *Nouvelle Gazette musicale* qu'il rédigeait ; en dernier lieu une assez longue chronique de Paris, sur le *Stabat Mater* de Rossini. On l'avait appelé pour diriger à notre théâtre (Dresde) une exécution de son *Paradis et Péri,* mais sa ma-

ladresse spéciale comme chef d'orchestre m'avait obligé à lui donner plus d'un bon coup de main. L'œuvre de ce musicien profond et énergique m'intéressait du reste infiniment. Une bienveillance réciproque, une confiance amicale régnèrent bientôt entre nous. Le lendemain d'une représentation de *Tannhaüser*, à laquelle il avait assisté, il vint me faire une visite matinale et se déclara absolument partisan de cet opéra. Il ne trouvait à y reprendre qu'une trop grande précipitation dans la strette du second finale, ce qui me prouva la finesse de son sens musical car je pus lui montrer, partition en mains, que ce défaut provenait d'une coupure pénible qu'il m'avait fallu y faire.

« Nous nous rencontrions parfois à la promenade et, autant que le permettait son laconisme, nous échangions nos idées sur différents sujets musicaux. Il se réjouissait d'entendre sous ma direction la Neuvième Symphonie de Beethoven, car elle lui avait toujours été gâtée à Leipzig par le mouvement que Mendelson donnait à la première partie.

« Au demeurant la société de Robert Schumann n'eût guère d'influence sur

moi, et son caractère était trop renfermé pour qu'il subît mes impulsions. La conception de son poème de *Geneviève* m'en fournit la preuve; mon exemple n'avait agi qu'extérieurement sur lui et ne l'avait poussé qu'à écrire lui-même un libretto d'opéra.

« Il m'invita une fois à en venir écouter la lecture. Il l'avait composé d'après Hebbel et Tieck; mais lorsqu'entraîné par le désir cordial de voir réussir son œuvre, je le rendis attentif aux fautes grossières qu'elle renfermait, je reconnus la nature de cet homme singulier. Il ne voulait de moi que mon admiration et repoussait avec susceptibilité toute immixtion dans l'ouvrage qui l'enthousiasmait. Nous en restâmes donc là ».

Les relations de Wagner et de Schumann furent donc brèves et manquèrent totalement de chaleur. Mais il n'apparaît pas que dans leur art ils aient pris plus de souci l'un de l'autre que dans leurs effusions personnellles et ils demeurent donc devant la postérité très indépendants l'un de l'autre, rattachés simplement par les idées générales de l'époque à laquelle ils vivaient et travaillaient.

Une halte musicale paraît s'imposer ici. Elle serait à mon gré tout à fait souhaitable si nous disposions du grand orchestre nécessaire à une audition fragmentaire de *Manfred* ou de ce *Parsifal* que dernièrement le théâtre de Monte-Carlo représenta... tout en ne le représentant pas. Subtilités juridiques. Mais en fait d'orchestre nous n'avons pour notre délectation que le quatuor « Sancta Cœcilia ». C'est assez pour la parfaite exécution de l'*Andante* et du *Tempo giusto* du *Quatuor n°* I de Robert Schumann où la pensée du grand romantique s'inscrit dans toute sa véhémence et sa magnifique intensité. On y trouvera une écriture très hardie ensemble qu'une généreuse sonorité et ce sera un intermède plus qu'heureux.

Il est impossible de ne pas relier, aussitôt qu'on l'évoque le souvenir de Wagner à celui de Berlioz. Ces deux hommes qui écrivirent, l'un sur l'autre les critiques les plus acerbes, étaient cependant très rapprochés par leurs tendances musicales. D'après le mot de Wagner, leurs « aspérités s'emboitaient. On ne peut pas oublier qu'à la suite de Glück, Berlioz avait donné à l'édifice scolastique du contre-point

une telle secousse qu'on en avait été ébloui jusqu'en Allemagne. Wagner, bien entendu, s'est formé seul, mais c'est à la suite de Berlioz qu'il a pénétré dans la « musique de l'avenir », comme on disait alors. Berlioz s'est arrêté plus tôt que Wagner dans l'évolution du drame lyrique et s'il existe entre les deux compositeurs des différences nombreuses et sensibles, sur bien des points ils étaient d'accord. A la suite de Weber qui, dans son *Freichutz* et son *Euryanthe*, commençait l'évolution du drame lyrique en modifiant le récitatif et la forme symétrique des « airs », Berlioz, comme Wagner, a fusionné l'air et le récitatif pour en faire une très puissante et expressive déclamation musicale. Cette mélodie continue qui caractérise l'œuvre de Wagner on la trouve chez Berlioz dès *Benvenuto Cellini* mais c'est dans la *Damnation de Faust* qu'elle s'affirme, magistralement employée. De même que Wagner, Berlioz fuit le retour des formules, redoute la répétition des mélodies d'un même air ; comme Wagner, avec moins de persistance, mais aussi directement, il fait usage du thème conducteur, du leit-motiv dont un premier essai avait d'ailleurs été tenté

par Weber. Ainsi on peut s'étonner, à reconnaître une semblable parité d'idées et de tendances, on peut s'étonner de l'acrimonie avec laquelle Berlioz a traité Wagner et l'âpreté des critiques qu'il lui a décochées.

On sait, en effet, que Berlioz fut un étincelant critique musical et qu'on lui doit les pages les plus averties et les plus clairvoyantes sur la musique de Glück et les opéras de Mozart. Cette besogne journalistique n'allait pas sans fatiguer et aigrir Berlioz qui y était rivé par la nécessité, car il lui fallait gagner de l'argent au détriment du temps qu'il aurait pu consacrer à la composition et qu'il regrettait comme irrémédiablement perdu.

« Pourquoi je ne compose pas davantage? répondait Berlioz à un quidam qui l'interrogeait sur ce point; c'est parce que je suis pauvre, monsieur! »

Les critiques de Berlioz sont classiques et celles qui s'adressent à Wagner sont connues. Elles dénotent un très grand parti pris que peut expliquer seul l'ennui éprouvé par Berlioz à voir admettre le *Tannhaüser* à l'Opéra alors que sa partition des *Troyens* était systématiquement

repoussée. Cependant Berlioz rendit un hommage sincère et juste à Wagner quand celui-ci vint donner ses concerts à Paris; dans son feuilleton il admira la marche nuptiale de *Lohengrin* et traita de chef-d'œuvre le prélude de cet opéra.

Berlioz, on ne saurait trop le répéter, domine absolument notre école française et parmi les musiciens romantiques se dresse comme un des plus grands, fils direct de ces géniaux précurseurs, Beethoven et Weber, dont on retrouve le souvenir dans les œuvres berloziennes qui s'inspirent également de Glück. Mais on ne peut aussi s'empêcher de penser à Méhul et à Lesueur tant ce grand musicien est lié à ses origines françaises. Qu'on n'aille pas croire que je veuille entacher Berlioz de plagiat ou de servile imitation: la prétention serait comique. Berlioz est puissant, original et d'une indiscutable personnalité. Si j'ai cité les noms des musiciens auxquels il s'apparente c'est surtout pour indiquer quel admirable équilibre Berlioz réalise entre les qualités du romantisme français et celles de la rénovation allemande.

De la dernière il possède l'amour de la polyphonie, la science de l'instrumentation, le goût des effets larges, le sentiment religieux et grave qui s'est souvent affirmé dans ses œuvres, la haine des contresens musicaux, de ces formes vulgaires que l'on déclare parfois jolies parce qu'elles sont trop accessibles et de la frivolité du style qui séduit tant de superficiels amateurs.

Français, il l'est superbement par sa passion, son amour de la couleur, sa fougue, sa netteté, sa précision, et la logique admirable qui le guide au sein de la fantaisie et le suit dans ses plus grandes hardiesses. Il aime les formes concrètes, la clarté, le mouvement et la variété et surtout il recherche l'expression à tout prix, cette admirable vertu des grands artistes par laquelle les œuvres demeurent toujours jeunes et belles. Enfin, on sait qu'il introduisit dans l'orchestre une vie extraordinaire, inouïe et débordante.

C'est que Berlioz est poète avant que d'être musicien. Il aime la poèsie, la sent, la comprend, s'y adonne tout entier et c'est à la poésie qu'il veut arriver par la musique. Il y réussit complètement comme l'on

sait, en poète lyrique dont le génie qui sait exprimer une si exquise et prenante douceur dans le Scherzo du vol de la reine Mab s'élève au plus haut sommet de l'évocation et du tragique dans la vertigineuse course à l'abîme de la *Damnation de Faust*. Ce romantisme de la pensée se retrouve dans l'instrumentation de Berlioz qui recherche l'opposition des timbres, témoigne d'une grande hardiesse dans les modulations et se plaît à user des silences précédant les tutti, dont ils augmentent la force et l'expression comme, dans la Légende des Siècles, Victor Hugo fait chanter la chanson d'Eviradnus, amoureuse au clair de lune, pour préparer la surprise du combat gigantesque qui doit suivre, quelquelques vers plus loin.

Dans l'histoire musicale, comme dans la réalisation magnifique des rêves qui emplissent l'esprit des grands musiciens, Berlioz donne à notre France une place très haute et très noble dont il est juste de lui attribuer le glorieux bénéfice.

On a trop affecté de dédaigner ce très puissant musicien qui se trouva à l'avant-garde de l'évolution du drame lyrique. Son opéra *Les Troyens*, qui connut la mau-

vaise fortune réservée par le sort jaloux aux compositions des grands précurseurs, est une œuvre éblouissante autant par la qualité de son inspiration, dramatique et sereine tout à la fois, que par l'application des plus neuves et des plus originales formules qui n'ont pas été utilisées depuis avec une plus complète largeur et un génie plus éclatant. Si *Les Troyens* furent assez amicalement accueillis par la critique contemporaine de leur première exécution, les metteurs en scène, musicens d'exécution et chanteurs les malmenèrent durement car ils les jugeaient, mal écrits pour la voix, barbares, bruyants, encombrés de longueurs. Et pourtant leur ordonnance se réclame de la logique et de l'admirable clarté qui sont l'apanage de la race française. Plus que personne Berlioz eut à souffrir des coupures et des mutilations que des interprètes sans flamme infligent aux œuvres qui les dépassent, si bien qu'il prit postérieurement la précaution de faire graver, à la suite de la partition de cet expressif ouvrage, un charitable et ironique avis qu'il est piquant de vous rappeler. On voit par lui quel amer souvenir Berlioz avait conservé des mutilations ineptes que

M. Carvalho, alors directeur de l'Opéra Comique, avait fait subir à son ouvrage :

« L'auteur croit devoir prévenir les « chanteurs et les chefs d'orchestre qu'il « n'a rien admis d'inexact dans sa manière « d'écrire. Les premiers sont en consé- « quence priés de ne rien changer à leurs « rôles, de ne pas introduire de hiatus « dans les vers, de n'ajouter ni broderies, « ni appogiatures dans les récitatifs ni ail- « leurs et de ne pas supprimer celles qui « s'y trouvent. Les seconds sont avertis de « frapper certains accords d'accompagne- « ment dans les récitatifs toujours sur les « temps de la mesure où l'auteur les a pla- « cés et non avant ni après.

« En un mot cet ouvrage doit être exé- « cuté tel qu'il est ».

Je regrette bien vivement de ne pas pouvoir, faute de moyens, vous convier à une audition intégrale de la magnifique chasse des *Troyens*, ce qui nous permettrait, tant il est vrai que les génies ne peuvent être honorés que par leurs œuvres, de rendre un hommage grandiose et pieux à celui dont Reyer, qui n'était pas prodigue de son admiration, écrivait :

« Si le nom de Berlioz n'était pas de ceux « que la foule a appris à saluer, il n'en est « pas moins illustre et la postérité l'ins- « crira parmi les noms des plus grands « maitres. Son œuvre est immense, l'in- « fluence qu'il a exercée sur le mouvement « musical de son époque est plus considé- « rable qu'on ne le croit aujourd'hui..... « dans la patrie de Beethoven on l'appelait « le Beethoven français ».

Nous avons cependant ici une cantatrice, au talent sensible et doux, qui nous évoquera dans tout son lyrisme cette *Damnation de Faust* où la pensée de Gœthe, pénétrée par un latin, se trouve traduite fidèlement et éclairée d'une bien suggestive illumination.

Nous avons aussi, le programme vous l'a enseigné, un pianiste d'expression et de musicalité, M. Manuel Infante qu'il suffit de nommer pour dire l'art parfait de ses exécutions. Il évoquera pour nous l'âme rêveuse, railleuse et fine, de cet enfant gâté, Frédéric Chopin, qui circula dans le romantisme musical comme notre Alfred de Musset passa dans le romantisme littéraire.

L'exécution du programme me fournira ici une excellente transition tout en vous épargnant d'oiseux développements.

Frédéric Chopin est une figure singulièrement séduisante. Sa puissance attractive s'exerça dès son enfance merveilleusement douée, sur tous ceux qui l'approchèrent, parents, amis et condisciples. A cinq ans, l'enfant prédestiné se relevait la nuit pour aller répéter sur le piano familial les mazourkes et les valses qu'il avait entendu jouer à sa mère.

Un peu plus tard sa surprenante faculté d'improvisation sur des thèmes musicaux ou littéraires devait faire de lui le premier briseur de grèves connu.

On sait en effet que son père, Nicolas Chopin, dirigeait à Varsovie une institution bien achalandée. Or un jour ses élèves s'avisèrent de se mutiner et les jeunes polonais, ardents et combattifs, menaient dans la paisible institution un train d'enfer, effrayant fort la femme et les filles du professeur. Frédérick Chopin, Fryeck, comme on l'appelait familièrement, résolut d'intervenir. Il alla vers les mutins et proposa de leur conter une belle histoire.

Une histoire au lieu de la juste correction qu'ils méritaient, vous pensez si cela faisait l'affaire de nos jeunes révoltés! Fryeck les groupe autour du piano et commence, s'accompagnant sur le sonore instrument, de leur narrer une aventure de brigands dont il invente les péripéties. Les brigands pénètrent dans un château, le cambriolent nuitamment; puis, dérangés par le bruit, ils fuient, emportant leur butin au sein de la forêt obscure qui leur sert de repaire et là, le partage une fois fait, ils s'endorment. Les enfants attentifs sont aussi charmés par la musique qui souligne et commente les paroles que par le récit lui-même, cependant passionnant. Ils cèdent à l'emprise magique des sons et quand Chopin plonge ses brigands dans un profond sommeil, il s'aperçoit que la berceuse improvisée pour ses héros imaginaires vous a bel et bien endormi les écervelés.

C'est sa vengeance. Il va quérir sa mère, ses sœurs, tout le personnel de l'institution et, réveillant les révoltés par quelques accords vigoureusement plaqués, les restitue, honteux et repentants, à leurs magisters, très amusés de l'aventure.

Sa vie durant, Frédéric Chopin exerça sur tous ceux qui l'entendirent éveiller les sonorités du clavier le même charme, la même attraction. Fryeck seulement ne les endormait plus et s'en faisait aimer. Jeune, beau, tendre et doux, portant au front l'auréole d'un génie tout de tendresse et de mélancolie qui l'écarta des véhémences de l'orchestre pour n'user que de l'intermédiaire nuancé et docile du piano-forte, Chopin connut les adulations et l'amour.

Une des femmes qui traversa sa vie et la marqua par les huit années d'une liaison qui ne fut pas toujours exempte d'orages et de tristesses, George Sand, a laissé de Chopin un très charmant et séduisant portrait. Il se trouve dans le roman qu'elle écrivit sur la fin de leur liaison, *Lucrezia Floriani.* Chopin y est dépeint sous le nom de prince Karol :

« Doux, sensible, exquis en toute chose,
« il avait à quinze ans les grâces de l'ado-
« lescence réunies à la gravité de l'âge
« mûr. Il resta délicat de corps comme d'es-
« prit. Mais cette absence de développement
« musculaire lui valut de conserver une
« beauté, une physionomie exceptionnelles
« qui n'avait pour ainsi dire ni sexe ni âge.

« Ce n'était point l'air mâle et hardi d'un
« descendant de cette race d'antiques ma-
« gnats qui ne savaient que boire, chasser
« et guerroyer ; ce n'était pas non plus la
« gentillesse efféminée d'un chérubin cou-
« leur de rose. C'était quelque chose com-
« me ces créatures idéales que la poésie du
« moyen âge faisait servir à l'ornement des
« temples chrétiens. Un ange beau de
« visage comme une femme, pur et svelte
« de forme comme un jeune dieu de
« l'Olympe et, pour couronner cet assem-
« blage, une expression à la fois tendre et
« sévère, chaste et passionnée ».

Tel qu'il était, Chopin, chantre émouvant des Nocturnes, où il semble que passe le souvenir de cette adorable Marie Wodzinska que le musicien aima d'un amour passionné et très pur et dont les préjugés de caste le séparèrent, Chopin goûtait à Paris, où il vécut cinq années de gloire de 1831 à 1836, les plus flatteurs et les plus délicats succès. Autour de son piano d'Erard et par la magie des sons délicats, ténus ou bien puissants et nerveux qu'il en tirait, par le jeu de ses mains fines, aux doigts fuselés et aux ongles soignés comme ceux d'une petite maîtresse, Fryeck évo-

quait le souvenir de la patrie polonaise et de ses foules vibrantes avec ses mazourkes endiablées ou, avec ses valses langoureuses et expressives, les tourbillonnements de la passion. Puis les *Nocturnes* pleuraient délicieusement et le mystère émouvant du génie enveloppait alors les auditeurs.

Henri Heine traduisait excellemment cette emprise que Frédéric Chopin exerçait sur ses auditeurs à quelque classe, à quelque nation qu'ils appartinssent quand il s'écriait, après les séances intimes de l'entresol où, au n° 26 de la Chaussée d'Antin, Chopin réunissait quelques amis personnels : « Enfant chéri des muses, Po-
« lonais de naissance, Allemand par la poé-
« sie, Italien par l'art, Français par la clar-
« té et l'élégance, tu nous appartiens à
« tous. »

L'existence de Chopin, traversée par ses trois grandes amours, la cantatrice Constance Gladkouska, Marie Wodzinska et George Sand, la bonne dame de Nohant, fut extrêmement romanesque, transportée de Pologne à Paris, de Paris à Londres et dans la Chartreuse de Majorque où il ressentit les premières et cruelles atteintes

du mal terrible qui le devait emporter à quarante ans, en pleine possession de son admirable génie.

Sa mort fut très romantique. On en sait les détails: Chopin alité, vivant dans ce luxe qu'il aimait tant et dont la pieuse affection des demoiselles Stirling, deux admiratrices écossaises, permit de l'entourer jusqu'à la fin, vit approcher la mort d'une âme claire et résignée. Il prédit sa fin deux jours avant qu'elle ne survînt pour le délivrer de ses souffrances et, pendant deux jours, attendit stoïquement, presque gaiement, la libération. On connait la présence à son chevet de Delphine Potocka, accourue d'Italie à la nouvelle affolante, et berçant les derniers moments du moribond aux accents mélodieux de son admirable voix. Ainsi Chopin s'éteignit, préoccupé et consolé par cette musique tant aimée qui avait dominé toute sa vie depuis le jour où, petit enfant encore bégayant, les premières notes de piano qui frappèrent son oreille enfantine l'emplirent d'un tel transport d'émotion qu'il se mit à sangloter éperdûment.....

Si les compositeurs dont je viens de parler avec une brièveté un peu sèche et dont je m'inquiète de n'avoir pas rapporté les traits les plus saillants, ont été des musiciens romantiques, il en est un qu'on peut appeler le musicien du romantisme tellement son caractère, sa musique et l'influence qu'il exerça sur les progrès de la composition et l'évolution musicale de son temps en font la vivante représentation de cette époque admirable de foi artistique et de flamme sacrée. C'est Franz Liszt.

Ainsi que le fait remarquer M. Jean Chantavoine, auteur d'une lumineuse et pieuse étude sur ce grand musicien, Liszt connut la rancœur non pas d'avoir vécu sans gloire : il triompha trop vite, trop facilement et trop complètement pour avoir goûté cette amertume, mais d'être mort méconnu. On ne voulut, en effet, voir en lui que le prestigieux virtuose, le pianiste extraordinaire qui seul pouvait exécuter certains traits ; on ignora le compositeur qui cependant a laissé une œuvre impérissable tant par ses travaux que par sa prédominance, sur les musiciens de son temps dont il encouragea les débuts et qu il prit plaisir à aider de tout son pouvoir.

On doit faire trois parts de la vie de Franz Liszt. De 1811 à 1847 quand il poursuit cette carrière vagabonde de virtuose qu'il enviait tant aux musiciens bohémiens, aux tziganes dont la première rencontre l'impressionna si vivement qu'il ne cessa de penser à eux et écrivit souvent selon leur mode. De 1847 à 1861, quand il vécut à Weimar comme directeur de la musique grand ducale; durant ces quatorze années il exécuta son œuvre symphonique, les douze Poèmes, les symphonies de Dante et de Faust, la Sonate, pour ne citer que celles-là. Enfin ce fut, jusqu'à sa mort, en 1886, le séjour à Rome où il revêtit la redingote du prêtre et où il termina et composa ses œuvres religieuses.

Durant ces trois périodes, à ses compositions musicales, que ce soient les études d'exécution transcendante ou ses imagées et puissantes symphonies, la plume à la main, Liszt, placé entre la France et l'Allemagne comme le trait d'union nécessaire entre les génies de ces deux nations qui se disputaient le domaine de la musique dramatique et à programme, ajouta toute une série d'ouvrages littéraires et de haute

critique, sur Chopin, Berlioz, Wagner et le mouvement musical de son temps, ouvrages auxquels on est tenu de se référer quand on recherche des vues lucides sur cette admirable et effervescente époque.

C'est ainsi que, dans une réponse au caustique et railleur Henri Heine qui le plaisantait d'aborder tous les genres, il traça une esquisse du « moral contemporain » qui fixe les actuelles inquiétudes plus précisément et avec une psychologie beaucoup plus lucide que la préface de *Cromwell* à laquelle elle est postérieure de deux années :

« Cette accusation que vous portez
« contre moi (d'avoir un caractère *mal*
« *assis* ») ne devrait-elle pas pour être
« équitable peser sur notre génération
« tout entière ? Ne sommes nous pas tous
« assez *mal assis* entre un passé dont nous
« ne voulons plus et un avenir que nous
« ne connaissons pas encore ? Vous-même,
« qui avez une haute mission de penseur
« et de poète, avez-vous toujours bien dis-
« cerné les rayons de votre étoile ?... le
« siècle est malade, nous sommes tous ma-
« lades avec lui et, voyez-vous, le pauvre
« musicien a encore la responsabilité la

« moins lourde, car celui qui ne tient pas
« la plume ou ne porte pas l'épée peut
« s'abandonner sans trop de remords à ses
« curiosités intellectuelles et se tourner de
« tous les côtés où il croit apercevoir la
« lumière ».

Liszt, on le sait, connut et rechercha toutes les curiosités mondaines. Intéressant et attirant par sa réputation de virtuose, par sa silhouette robuste et romantique avec son profil d'aigle entre de longs cheveux bruns, il fut aimé et répondit assez volontiers aux nombreuses affections qui venaient à lui, avec une générosité au moins égale à celle qu'il apportait dans ses travaux de composition ou de critque. Devéria a laissé de lui un portrait évocateur que commentent encore admirablement ces vers dont la lecture me permettra de glisser sans appuyer davantage sur les amours éphémères de Liszt :

Tes grands yeux cernés, ta démarche lente,
En vain tu te tais, jeune homme amoureux !
Ta joue empourprée et ta voix absente,
Va, tout nous apprend que tu fus heureux...

C'est le moment qu'il noue sa scandaleuse liaison avec la comtesse d'Agoult

connue plus tard dans le monde des lettres sous le pseudonyme de Daniel Stern. Il en eût trois enfants dont une fille, née sur les bords du lac de Côme, appelée Cosima, et qui devint la femme de Richard Wagner. C'est l'époque où il connaît George Sand, à laquelle Musset le présenta, comme lui-même devait plus tard lui présenter Chopin. Etranges jeux de la destinée ! Chopin pressentit à son tour les promenades vénitiennes de George Sand entre le neurasthénique Musset et le râblé Pagello et il en a sans doute fixé le souvenir dans sa *Barcarolle* célèbre, si amoureuse et mélancolique. Cependant la bonne dame de Nohant s'est défendue d'avoir eu pour Liszt un autre penchant que celui de la pure amitié et elle l'a fait dans des termes assez pittoresques : « Il m'aurait été aussi impossible, écrivit-elle, d'aimer Liszt que d'aimer les épinards ». Rapprochement culinaire, imprévu et si l'on veut, romantique.

En 1847, Liszt faisait à Kiew, où l'avait amené le hasard de sa carrière de virtuose ambulant, faisait la connaissance de Mme de Wittgenstein dont l'entrée dans sa vie coïncide avec la période de Weimar, la

plus féconde pour le grand musicien. Ce sont ses entretiens avec cette femme de réel mérite, elle-même auteur prolixe, qui lui suggérèrent l'idée de sa plus belle œuvre à programme, la *Dante-Symphonie*. L'idée première remontait peut-être bien à l'époque des dernières convulsions de sa liaison avec Mme d'Agoult qui aurait volontiers joué à l'Egérie et qui disait: Il faut aux génies une douce et noble compagne: voyez Dante et Béatrice. Oui bien, répondait assez cruellement Liszt, mais ce sont les Dante qui font les Béatrice... et les vraies meurent à dix-huit ans.

Quoi qu'il en soit, Mme de Wittgenstein se sépara à l'amiable d'avec son mari et vint vivre à Weimar d'où elle entreprit de faire annuler son mariage en cour de Rome. Quand Liszt la rencontra, il avait vingt-huit ans et elle trente-six: le double de l'âge idéal des Béatrice. Elle n'était pas jolie, petite, le visage maigre et dur, le nez accusé, la bouche un peu vaste et le teint brouillé. Mais les yeux vivaient d'une vie intelligente; une flamme concentrée illuminait l'ingrat visage d'une lumière splendide, et Liszt trouva près d'elle et en elle cet abandon inspirateur que les in-

quiets et les créateurs recherchent follement au cours de leur voyage terrestre. Il est du moins à présumer qu'il le rencontra puisque, pendant leur existence commune, Liszt produisit à force et magnifiquement. Au moment que le mariage de Mme de Wittgenstein la rendait libre d'épouser le maître, celui-ci entrait dans les ordres et, revêtant la soutane, devenait l'abbé Liszt. On a donné diverses explications de cette décision. Aucune, sinon celle d'un retour à un mysticisme initial, n'est satisfaisante, et c'est un secret qui demeurera, que n'a pu percer Mme Lina Ramann elle-même, auteur d'une biographie de Liszt en trois volumes laquelle, à part quelques légères erreurs facilement contrôlables, est désormais définitive.

D'ailleurs il importe peu ici. Ce qui est indispensable à signaler, c'est la grande influence exercée par Liszt sur la musique contemporaine. Comme pianiste il imposa au public, souvent railleur et frivole faute de guides intelligents, patients et avertis, il imposa les dernières sonates de Beethoven, la *Pastorale,* et la *Symphonie fantastique,* de Berlioz transcrites par lui pour sa prodigieuse virtuosité.

Ses trancriptions révélèrent Berlioz à l'Allemagne, Wagner et Schubert à la France. A Weimar il fit représenter pour la première fois *Lohengrin*, le *Vaisseau Fantôme, Benvenuto Cellini*. Il découvrit en quelque sorte Schumann en trouvant dans un paquet d'épreuves envoyées d'Allemagne les premières compositions du jeune Robert; ayant connu à Paris César Franck, alors âgé de dix-huit ans, il le soutint, le poussa et le servit pratiquement en faisant mettre à sa disposition la salle du Conservatoire pour la première exécution de son oratorio *Ruth*. Il apporta la même ardeur à soutenir les débuts de Brahms et de Smetana; il révéla le premier le musicien russe auquel vont maintenant les sympathies et les admirations, Moussorgsky, dont il monta la *Chambre d'enfant*; enfin, notre Saint-Saëns lui a dû en 1877 la première représentation de *Samson et Dalila* sur la scène de Weimar. On peut dire que jamais une pareille souveraineté n'a été exercée en Europe par un musicien. Celle de Liszt fut bienfaisante et féconde. Ce doit être un de ses titres, et l'un des plus grands, à la reconnaissance des délicats et des amis des sons harmonieux.

Il me faut arrêter là cette excursion fiévreuse parmi le romantisme musical dont nous n'avons fait qu'effleurer les principaux sommets.

Le sujet était vaste et bien complexe pour une heure concertante et j'en devrais porter le poids, n'ayant rien su vous exposer de neuf et de personnel dans cette revue orale qui devait se borner à l'essentiel pour ne pas toucher l'insuffisance et la frivolité. Je sens bien qu'elle n'a pas réussi à éviter ces deux écueils et je m'excuse encore, tant je suis confus d'une attention que rien ne légitimait, d'avoir si longtemps et si vainement discouru alors que les violons pouvaient chanter et dire, avec une expression suggestive, la splendide véhémence musicale du romantisme récent.

La Femme

et la Musique Moderne.

IV

POUR que ces sommaires et rapides études sur la musique, les plus grands d'entre les musiciens et leur époque, fussent complètes, ou du moins qu'elles présentassent une apparence d'intégralité, il nous fallait terminer par la musique moderne. C'est évidemment là une tâche fort ardue car nous manquons, pour ce faire, du nécessaire recul du temps qui seul permet de juger sans passion et de parler sans partialité.

Le charme du passé réside principalement dans son immuabilité et quand on s'en évade, quand on se risque à donner son sentiment sur les choses et les hommes contemporains, on est exposé à émettre des opinions qui ne sont plus celles de la veille, qui ne sont pas encore celles du lendemain. Si bien que l'on est souvent

conduit à se déjuger, chose fort désagréable. Je sais bien que l'homme absurde est celui qui ne change jamais ; je sais encore que la critique a le droit d'être ondoyante et diverse ; il est malgré tout peu plaisant de se faire prendre en flagrant délit de versatilité. Si l'infidélité, du moins c'est ainsi que nous autres hommes, égoïstes et légers, nous plaisons à la considérer, si l'infidélité envers une femme est pardonnable, nous ne saurions trouver d'excuse à l'infidélité envers une idée. Ce n'est pas que nous soyons des sages ou des stoïques. Beaucoup plus humblement, l'homme possède mieux l'orgueil que l'amour, et l'estime à un prix plus haut. On a, tout est possible, quelques petits défauts de caractère : il est expédient de les révéler. Il paraît qu'ainsi on les fait pardonner plus aisément.

Dans la musique contemporaine, et c'était le second écueil de cette causerie, il y a beaucoup de tendances et une grande quantité, sinon d'écoles, du moins de manières. Il y en a presqu'autant que de compositeurs. Et oserait-on écarter un compositeur décrié ou incompris aujourd'hui ? Demain il sera sacré grand pre-

mier rôle dans le jeu de nos admirations et c'est extrêmement périlleux, je vous l'assure. D'avoir accouplé la femme à la musique moderne, dans cette heure de divertissement sans prétention, je crains bien que l'aventure ne se complique et ne tourne au désarroi. Expliquer la musique moderne par la femme, c'est aussi vain que d'expliquer la femme par la musique moderne : la chose peut se prendre dans les deux sens, et n'offrir aucun avantage sensible. Expliquer par la femme ! Mais le visage de la femme sur lequel l'homme se penche ardemment depuis les premiers bégaiements de la conscience pour surprendre le fugitif aveu d'une âme enfin pénétrée, le visage de la femme demeure énigmatique et grave. Il est charmant, accueillant, doux et tendre, mais il garde son secret. C'est comme si nous interrogions un de ces miroirs aux reflets lointains, qui retiennent la lumière et ne restituent que des images un peu troubles et mystérieuses.

Le Sphinx, que les anciens redoutaient mais dont ils aimaient le symbole et les enseignements, le Sphinx avait un corps de lion, des ailes d'aigle, des griffes de ti-

gre... et un visage de femme. On allait à lui par l'irrésistible attraction du visage, qui était radieux et, aussi, tenté par le malin démon de la connaissance qui mène l'homme à vouloir pénétrer les secrets les plus défendus et peut-être les plus inutiles. On allait au Sphinx pour le visage et l'on tombait, proie pantelante, sous les griffes de l'étrange animal. La fable parle sérieusement du Sphinx, qui fut vaincu par qui vous savez. La fable n'est-elle pas éternelle? Ne rencontrons-nous pas à chaque tournant de notre vie de petits sphinx enjuponnés qui sourient de savoir que nul, jamais, n'éclaircira leur mystère et qu'ils pourront continuer de poser l'énigme ensorcelante de leurs yeux et de leur cœur sans qu'il se trouve un nouvel Œdipe pour la résoudre? C'est tant mieux d'ailleurs. Vous savez ce qui est advenu d'Œdipe: on ne m'ôtera pas de l'idée que le Sphinx ne fut pas pour quelque chose dans ses malheurs. C'était sa vengeance qui s'exerçait aussi cruellement.

Cependant il est des grâces d'Etat et, parmi les hommes, des privilégiés, des prédestinés ainsi qu'écrit M. Maurice Maeterlinck ; ils peuvent réaliser toutes

les audaces et réussir où le commun des mortels échoue, au prix de quelles difficultés et souvent de quelles souffrances! Ces privilégiés sont les poètes et, mieux encore que les admirables ouvriers du verbe métré que la connaissance des mots et l'exercice de leur subtil agencement ont doté d'une quasi-divination, les musiciens, qui ont pour domaine le rêve tout entier et pour moyen d'expression la délicate ou puissante harmonie des sons.

L'expression musicale est, nous l'avons reconnu, celle qui permet l'exploration des sentiments les plus intimes et, par une sorte de souffle prophétique, accorde à l'homme d'ouvrir les arcanes mystérieux dans lesquels la pensée se concentre sous sa forme la plus ramassée, si on en considère le sentiment, la plus faible si on envisage l'incapacité qu'elle éprouve à se matérialiser pour la communication. Sans cette dernière elle demeure, hélas! irrémissiblement stérile.

Le propre de notre époque, j'entends la dernière partie du dix-neuvième siècle et le commencement du vingtième qui réservera à nos petits neveux bien des surprises et bien des émerveillements tout au-

tant dans l'ordre purement spirituel que dans la progression des progrès matériels en constante ascension, le propre de ce temps a été la recherche psychologique et l'attention portée à la solution autant qu'à l'évocation des problèmes du cœur ou de l'imagination.

Ces recherches n'ont pas seulement tenté ceux d'entre nos littérateurs qui se sont réclamés de Stendhal, après l'avoir découvert et substitué à son observation sincèrement éprise de réalisme et à sa vigoureuse composition je ne sais quelle mixture édulcorée à l'usage des salons où l'on ne parle plus, et dont M. Paul Bourget a réalisé, dans ce que l'on est convenu d'appeler ses œuvres, des exemples bien touchants et tout à fait caractéristiques. Mais peut-être que si les artistes en étaient restés à M. Paul Bourget et à ses disciples dont l'un, M. Henri Bordeaux, le continue aussi glorieusement que le permet le genre; s'ils s'étaient contentés des déductions médicohumoristiques du professeur Régis sur les dégénérés supérieurs(car il n'y a pas que les criminels et les assassins, mais encore les surhommes que la science prétend entacher de folie); s'ils avaient

borné leur effort aux enquêtes à la fois littéraires et cliniques du docteur Toulouse, il est certain qu'en ce temps le patrimoine artistique de la race ne se serait que petitement augmenté. Ce ne sont pas dans les jeux de la précision pseudo-scientifique, dans la psychologie d'amphithéâtre, que se trouve la solution des problèmes intellectuels, pas plus que dans la verbomanie des primaires ou le pathos des tribuns ne se rencontre la solution de la question sociale.

A cette dernière il faut des poètes de l'économie politique; pour ces autres il est indispensable de recourir à l'intervention des hommes subtils, déliés et délicats, avertis par permission spéciale de la Providence ou du hasard qui, devinant plutôt que définissant, apportent, dans la séduisante imprécision d'un langage nécessairement imagé, toutes les clartés susceptibles de rayonner de la grande lumière mystérieuse qui est à l'origine de nos pauvres choses humaines, lumière dont nous pressentons l'éclat mais dont nous n'avons pas encore pu fixer le foyer.

C'est pourquoi, si l'on veut prendre l'enseignement de haut et pousser la con-

naissance dans ses retranchements les plus secrets, la femme domine la musique moderne, comme elle a dominé, malgré qu'ils en aient dit, la poésie des romantiques. Elle s'y retrouve encore parce que si la musique est un mode relativement précis d'expression philosophique, elle est encore un art et peut-être d'entre tous les arts le plus charmant, sinon le plus complet.

Celle dont la voix fait le parfum si l'haleine fait la musique, comme écrivait Charles Beaudelaire, cet adorable et pensif musicien du vers, celle-là devait inspirer ce charme et métrer les cadences délicates. Aucun musicien moderne n'a omis de suivre ses conseils.

Je ne ferai pas à la musique contemporaine l'injure de prononcer les noms de Tagliafico ou Bemberg, ni à votre goût l'affront de signaler leurs romances, berceuses faciles des digestions laborieuses ou de la mélancolie des midinettes amoureuses, mais, tout de même, que seraient devenus Bemberg et Tagliafico si l'un n'avait pas susuré à la femme : *Voulez-vous bien ne plus dormir ?* ou si l'autre ne lui avait pas crié, de toute la force d'une con-

viction que chacun d'entre nous possède en son particulier : *Aime-moi! aime-moi!*

Si je raille, c'est le musicien, mesdames et non pas les mots sublimes et, heureusement, éternels. L'amour de la femme, disaient les anciens, comporte la récompense suprême des soldats victorieux. Si nous ne le devons pas conquérir au prix d'une guerre heureuse — quoique chaque femme soit la rançon d'un combat — il se dresse toujours comme la raison suprême de la vie et il est normal que ceux qui ont volontairement assumé la charge de jalonner sous nos pas hésitants le bien court chemin qui mène de la jeunesse à la maturité, l'aient chanté, célébré et glorifié. Il est immortel autant que l'humanité et ne disparaîtra que dans la catastrophe finale, si toutefois, à ce moment suprême, il ne se trouve plus un seul couple pour chercher dans les yeux de l'aimé l'oubli de la colère des cieux et de la mort des étoiles.

Le rôle de la femme comme inspiratrice des poètes, des musiciens, des artistes ne s'arrête pas au seul amour, comme son intervention personnelle ne se borne pas à être un modèle ou un interprète. Depuis la passionnée et immortelle Sapho, bien

de nos adorables compagnes ont laissé errer leurs doigts fuselés sur le tétracorde d'ivoire pour en tirer des harmonies jusqu'alors inconnues ; d'autres se sont complu à faire courir le calame chargé d'encre sur le vélin pour nous révéler, en même temps que leur puissance créatrice, l'admirable aisance qu'elles apportent à innover des chatoiements extrêmement captieux et de personnels assemblages d'idées.

Inspiratrice, la femme le fut pour la musique dès l'origine bégayante de cet art charmant qui, s'il n'a pas encore atteint son complet développement)car le génie humain est essentiellement perfectible), est parvenu à un degré réellement élevé dans la représentation de la pensée et l'ornementation de la sensibilité.

Quand le premier pâtre, qui rêvait sur les hautes collines de Grèce chargées d'oliviers et embaumées par les senteurs des plantes aromatiques, eût taillé dans un roseau la flûte aux sept trous pour imiter le sifflement du vent dans les ramures et rallier aux sons aigus de cet instrument primitif ses brebis attirées par les douces modulations qu'il en obtenait, la musique

n'était encore que l'art très ingénu d'accoupler les bruits ou plutôt de les reproduire. Elle ne devait devenir que plus tard la science austère et consolatrice des sons, la large et réconfortante harmonie qui emporte les cœurs bien nés, dans un formidable essor, jusque vers les régions sereines de l'Empyrée où les seules vérités sont les rêves et les mirages, les plus émotionnants panoramas.

Elle devait s'acheminer vers cette immortelle réalisation le jour que se fut imposé dans l'esprit de l'homme le sens du rythme et le goût de la mesure. Je crois bien, pour dire exactement, que ces deux qualités acquises de l'esprit humain l'ont été quand le premier géomètre découvrit les propriétés des droites et des courbes et elle pourrait bien se concréter dans les trente-deux propositions d'Euclide, bases de la mathématique moderne. Vous savez à quel point la science des nombres est liée à celle des sons dont elle règle les intervalles et définit le ton. Cependant il me plairait assez de donner au rythme et à la mesure une origine moins sévère et de recevoir leur révélation de l'intervention, sinon d'une puissance divine et bien-

faisante, du moins par l'intermédiaire de celle qui est aimée des cieux et pour laquelle les Dieux, et Jupiter lui-même à la dextre tonnante, n'hésitèrent pas à délaisser l'Olympe, triste et morne sans son sourire.

Même quand elle marche on croirait qu'elle danse.

a écrit le poète de cet être harmonieux de nature, pour lequel les paysages les plus linéaires, les horizons les plus colorés semblent avoir été créés comme le seul cadre digne, dans sa définitive beauté, d'accompagner ses gestes et d'entourer ses attitudes.

Par la mesure souple de leurs mouvements, par la grâce innée de leurs gestes, par la délicatesse et la pureté de leurs formes, ne vous semble-t-il pas que les femmes suggèrent, suscitent, nécessitent le rythme, appellent et commandent et obtiennent la musique? La première musique ne fut-elle pas de la musique de danse? Non pas, bien entendu, d'une danse semblable à celles qui font la joie et l'agrément des salons aristocratiques et qui se nomment assez vilainement le cake-walk, la

matchiche, le tango, la valse chaloupée ou le pas de l'ours, mais bien de ces successions d'attitudes, de ces groupes harmonieusement formés que l'on admire avec émotion sur la métope des temples de marbre, immortalisés par le Paros, que les modeleurs de Tanagra ont fixé dans l'argile grise et fine de leur sol natal, qu'enfin de nos jours l'admirable et méconnue Isadora Duncan a reconstitués et tente de rénover et de rétablir.

Ces danses ne constituaient pas de simples divertissements mondains et n'étaient nullement destinées, comme il en va dans les bals soi-disant blancs, à procurer aux futurs fiancés une mutuelle connaissance aussi bien physique que morale. Et ,soit dit en passant, je me demande ce que l'on peut espérer d'un bal avec ou sans cotillon, qu'il soit blanc ou non, puisque les danses rondes, ou de caractère qu'on y exécute ne sont, vous me l'accorderez, ni des danses de rythme plastique, ni des danses d'expression.

Sous ce rapport les premiers asiatiques et nos maîtres les grecs, pris dès l'origine de leur admirable et complète civilisation, étaient plus avancés et plus artistes que

nous ne le sommes. Les peuplades sauvages du centre africain nous dépassent elles-mêmes sur ce point, tout en apportant une curieuse contribution à l'histoire de la danse et de la musique, qui lui est liée.

Ces braves noirs, dont les mœurs sont fort simples et dont la morale consiste à manger leur prochain pour ne pas être dévorés par lui (ce que nous faisons d'ailleurs dans le monde où nous croquons à belles dents notre voisin afin qu'il ne nous croque), ces excellentes gens de couleur connaissent la danse que pratiquaient les anciens : la danse d'expression. Dans les tams-tams, ce que femmes et jeunes hommes exécutent, ce sont des reproductions de chasse, de guerre et de curée, puisque là-bas, chasse ou guerre finissent également par des curées. Ainsi, par leur exemple, ces peuplades qui présentent une mentalité aussi rude que l'humanité blanche aux temps des premiers essais de sa pensée, nous permettent de retrouver, de reconstituer, par des faits qu'il nous aurait été impossible d'imaginer, les tentatives initiales de contrat social, comme les essais d'art primordial. Les harmonies qui ac-

compagnent ces danses nègres sont très aigres et monotones. Je veux croire que la première musique blanche était plus caressante et variée, et je le crois sans peine. Quand Gôrgos ou Briséis dansaient, elles devaient certainement être plus gracieuses que la Vénus hottentote ou l'Atalante caffre et l'inspiration des musiciens s'en ressentait incontestablement. C'est pour cela que vers les côtes doriennes on parvint assez rapidement à la science des sons, alors que les nègres sont restés encore à l'imitation des bruits. Cette imitation des bruits, les disciples de M. Marinetti, apôtre du futurisme et précurseur, à l'écouter, de l'art de l'avenir, la présentent maintenant comme l'aboutissement de la science du compositeur. Je souhaite qu'ils réussissent aussi bien dans leur transformation musicale qu'ils ont brillé dans leur révolution littéraire et picturale. Vous savez qu'en littérature, pour M. Marinetti et consorts, le suprême du goût est de supprimer l'adjectif et l'article et de n'employer le verbe qu'à l'infinitif. Désirant en littérature une langue petit nègre, il était assez normal que leurs efforts aboutissent à l'invention d'une musique de cannibales.

Nous n'en sommes pas encore là heureusement et il faut espérer que nous n'y viendrons pas. Si la musique futuriste devait cependant s'imposer à l'attention des trépidants civilisés qui peuplent la terre, soyez assurés que l'un des premiers le quatuor Sancta Cœcilia, dont la musicalité est cependant grande comme vous le savez, vous ferait entendre ces groupements de bruits que les compositeurs de cette école se proposent de réunir en partition. Ce serait original. Toutefois je ne peux pas m'imaginer l'agrément de ces imitations de sirènes de steamers, de trompes d'automobiles, de fracas de tramways ou d'explosions de canon qui en constitueront l'invention mélodique, si j'ose dire. Il me semble qu'il suffit de vivre à Paris ou dans une rue passagère d'une grande ville pour s'offrir la réalité même de ces harmonies nouveau style. Si cependant la mode s'en emparait, les mânes de Victor Hugo frémiraient d'aise aux Champs Elyséens ; prophétique, il l'aurait été, le grand poète, quand il lançait la fameuse boutade qu'on lui a si souvent reprochée : la musique est le plus désagréable de tous les

bruits parce que c'est celui qui coûte le plus cher et qui dure le plus longtemps.

Je m'excuse de retenir votre attention sur des plaisanteries d'un goût facile et des projets chimériques autant qu'insensés. Passons condamnation et sur les nègres et sur les futuristes.

Aussi bien les musiciens modernes qui se sont inspirés de la délicate et troublante recherche féminine sont là qui nous vont offrir du réconfort, du charme et même de la surprise, ces trois éléments de la beauté.

La femme ne s'arrêta pas à rythmer les dyonisiaques ou les bacchanales et la musique, qui avait ajouté aux doux chants de la lyre et de la flûte les clameurs guerrières et cuivrées des salpinx, se délia de ses plastiques obligations pour s'affranchir et chercher à devenir, elle aussi, une expression se suffisant à elle-même sans qu'il fut besoin du commentaire de la danse ou des paroles du chœur. L'art musical mit un certain temps à parvenir à une première réalisation et vous devez vous souvenir de l'audition qui nous réunit ici il y a deux mois et dans laquelle nous avons entendu les harmonies élémentaires qui s'exécu-

taient au huitième siècle de l'ère chrétienne. De danse et de guerre, la musique devint liturgique et quand elle cessa d'être uniquement guidée par le souci d'accompagner et de soutenir la prière du prêtre et de résonner sous les voûtes splendides des basiliques, elle trouva dans la femme un inépuisable sujet d'inspiration et de développement.

La femme a de nombreux défauts, cela est incontestable. Du moins on l'affirme, car pour ma part je serais bien incapable de lui en imputer un seul que je ne posséderais pas. Elle a, par contre, quelques qualités dont une, dans la matière qui nous occupe, est essentielle : c'est la curiosité.

Ne vous récriez et ne pensez pas que sous couleur de paradoxe je vienne ici ironiser ou reprocher. La curiosité est la base même de tous les progrès. En science elle permet la découverte. En art elle ouvre les plus larges horizons à l'inspiration et encourage la hardiesse et l'audace.

Affinée, lorsque la femme s'est penchée sur la musique, on a vu frémir son visage et palpiter ses narines. Ce sont-là, vous le savez les signes les plus marquants de la volupté intellectuelle. Ressentant au su-

prême par ses nerfs vibrants et son infinie sensibilité les plus délicates expressions musicales, la femme a trouvé dans la musique une source fraîche et inépuisable où elle est venue s'abreuver comme le fit jadis la Samaritaine à la parole du Messie. La musique a été pour la femme une révélation au moins aussi grande que la connaissance de l'infini par le cercle imaginaire de Poncelet pour les mathématiciens. Elle s'y est adonnée avec une ferveur bien compréhensible puisque il faut le dire, systématiquement dédaignée par les autres arts qui ne voyaient en elle qu'un modèle ou qu'un sujet d'expérience, elle a connu dans l'harmonie une expression où elle se retrouvait tout entière, dans son eurythmie, dans sa douceur, dans son goût des sensations ténues, dans son amour même de la dynamique que la puissance orchestrale lui procure sans qu'il lui en coûte un effort.

Sensibles, mieux : sensitifs à son exemple, les musiciens créateurs se sont naturellement portés vers celle qui les comprenait, ou si vous voulez, messieurs, qui les devinait le mieux. Ils ont trouvé en elle un magnifique agent d'excitation cérébrale. Elle leur a communiqué cette noble fièvre

qui excite l'invention et donne l'essor à toutes les puissances créatrices qu'une pusillanimité singulière et souvent constatée, retient prisonnières au cœur des hommes quand il ne se trouve pas des mains délicates pour les délivrer, un esprit subtil et aimant pour les encourager, les réconforter et les soutenir.

Je suis intimement persuadé que la femme a été pour les musiciens cette libératrice précieuse et nous avons d'ailleurs reconnu dans notre dernier entretien sur les musiciens romantiques quelle importance elle avait prise dans leurs productions, qu'elle eût nom Clara Wieck, pour Schumann ; Thérèse Brunswick, l'immortelle bien-aimée, pour Beethoven ou, pour Liszt, cette étonnante et frémissante Mme de Wittgenstein. A nos musiciens modernes les Egéries, les Muses, ont été aussi bienfaisantes et Euterpe s'est souvent matérialisée. Il serait facile de citer des noms ; mais ces aventures sont trop proches de nous pour que nous le puissions faire sans irrévérence.

D'ailleurs, le propre de l'inspiration moderne est d'être impersonnelle. Non pas qu'elle manque d'originalité. Je veux dire

par là qu'elle généralise et que les influences auxquelles elle obéit ne se bornent pas à la relation de quelques heures heureuses parce que définitives mais, allant du particulier au général, dépassent l'individu pour atteindre l'espèce. Ce ne sont pas les femmes, pour parler plus clairement, ce ne sont pas les femmes qui ont influencé les compositeurs modernes, mais la Femme, et c'est beaucoup mieux ainsi.

La femme contemporaine, très subtile, a donné naissance à de très délicats poètes, à de très personnels écrivains. Gérard d'Houville, Mme Rosemonde Gérard, la comtesse de Noailles, Colette Willy ou Jane Catulle Mendès, pour citer celles qui ont, non pas peut-être le plus de talent, ce qui est assez indifférent dans un temps où tout le monde a du talent, mais le mieux évoqué l'image véridique de la femme, ouvert la pensée et la connaissance sur son âme que la psychologie masculine n'avait fait qu'effleurer. Par elles on a pu comprendre bien des mouvements ignorés et les musiciens y ont trouvé leur profit.

La femme qui se penchait au-dessus du papier à cinq réglures sur lequel ils fixaient leurs rêves éperdus, leur est apparue com-

me cette Ariane de la fable qui se mouvait à l'aise dans le labyrinthe où le Minautore attendait son affreux repas, ou plutôt permettait au héros, grâce au fil conducteur, d'y pénétrer avec certitude. Dans le labyrinthe harmonieux chaque musicien moderne a suivi son fil d'Ariane. Simplement variait l'esprit de celle qui lui en accordait le guide. C'est ce qui a fait le charme particulier de la musique moderne si diverse, non seulement d'écriture, ce qui est un jeu de virtuose (et le virtuose n'est pas plus intéressant que l'acrobate qui, dans ses exrcices d'adresse, risque au moins sa vie) mais variée dans sa pensée et son expression, ce qui est surtout digne de retenir l'attention.

C'est ainsi que dans la musique moderne nous trouvons successivement ou concurremment : la femme amoureuse et sensuelle, avec Massenet, votre idole, mesdames ; fringante et passionnée avec Albeniz ; délicate, rêveuse et perspicace avec Debussy ; cruelle, énigmatique et volontaire avec Strauss ; perverse et déliquescente avec Maurice Ravel.

Pour le premier ce sera Manon, Esclarmonde, Hérodiade ; pour les autres, Méli-

sande la rêveuse, Salomé la sanguinaire, Ariane la philosophique qui inspira Paul Dukas et enfin, l'analytique, précise et précieuse qui se complaît aussi bien aux contes anciens de nos grands parents qu'aux subtiles observations de Jules Renard, palpitantes de détails infimes et évocatrices dont l'analyse aigüe charme Maurice Ravel.

J'ose dire que Massenet, dont nous allons vous faire entendre sur la viole d'amour, naturellement, le Menuet de cette « Thérèse » où la morbidesse, la langueur, le charnel plaisir de ce compositeur de la volupté mi-profane mi-mystique sont presqu'entièrement enfermés, tout au moins très nettement dessinés et présents, Massenet devait être le musicien des femmes, comme il aurait été leur peintre si Dieu lui avait dispensé un autre genre de talent. Tout, dans sa personne, laissait entrevoir cette heureuse prédestination : la douceur de la voix, l'enveloppé et l'onctueux des gestes, sa coquetterie endiablée et aussi son infinie et toujours éveillée bonté. Massenet détestait voir de la souffrance ou seulement de la peine autour de lui. Semblable à ces femmes qui sont tout amour et deviennent

sœurs de charité quand il leur a été interdit d'être des épouses modèles, Massenet voulait autour de lui des visages contents. Satisfaits par l'amitié, il les entretenait jalousement dans leur amicale sécurité ; blessés ou effrayés par la vie, il ne reculait pas devant les mensonges les plus pieux et les plus... flagrants pour en adoucir l'ennui.

Je me rappellerai toujours cette répétition de la *Navarraise* où une malheureuse chantait Anita à déconcerter un sourd. Massenet qui, tout le temps de la répétition, n'avait cessé de grommeler entre ses dents : « Où diable est-on allé la chercher, celle-là ! Ce qu'elle ferait bien comme piqueuse de bottines ! » se précipita vers l'enfant le jeu une fois terminé et lui assura, avec ce geste coutumier des doigts qui le faisait ressembler à un bedeau (le bedeau de Saint-Sulpice), lui assura : « Il n'y a rien à reprendre à votre conception : elle est admirable, elle est unique (il ne mentait pas tout à fait) ; vous êtes la gloire de ma *Navarraise*.

Je ne veux pas tirer de conclusion de cette anecdote, au demeurant anodine, et laisse M. Bistesi vous faire entendre, enfin ! quelque chose d'à-peu près or-

donné. Il est grand temps depuis que je discours.

De Claude Debussy je vous ai dit la souplesse infinie et l'excessive féminité. Vous la retrouverez aussi bien dans ce *Pelléas et Mélisande*, qui marque une date dans la musique dramatique contemporaine, que dans la série de pièces pour piano que M. Manuel Infante va vous jouer avec son expressif sentiment et son admirable musicalité et qui ont pour titre *Jardins sous la pluie*. C'est d'une chatoyance exquise, d'une délicatesse idéale. C'est de la musique à fleur de nerfs. Elle forme un contraste extrêmement curieux dans le succès public avec la musique de Massenet laquelle est, si l'on ose dire avec courage pour contrarier l'universelle opinion, que c'est de la musique à fleur de chair. Pas même : à fleur de peau.

Il est utile sans doute de vous rappeler sommairement la carrière de ce musicien-né qui s'est libéré des formules et a assoupli les tonalités et les rythmes à sa fantaisie créatrice. Très connu par son *Prélude à l'Après midi d'un faune*, écrit sur le poème de Stéphane Mallarmé, et surtout par *Pelléas*, il l'est moins pour sa vie et ses autres

œuvres. Cela légitime le curriculum vitæ que j'emprunte à la très complète notice de M. Charles Malherbe, musicographe succinct, précis et évocateur :

« *Né à Saint-Germain-en-Laye, le* 22
« *août* 1862, *Debussy (Achille-Claude) fait*
« *d'abord trois années de solfège, et gagne*
« *ainsi ses trois médailles de* 1874 *à* 1876.
« *Marmontel pour le piano, Lavignac pour*
« *l'harmonie, Guiraud pour la composition,*
« *sont ses maîtres. En* 1874 *et* 1875, *il ob-*
« *tient le second, puis le premier accessit*
« *de piano ; le deuxième prix lui échoit en*
« 1877. *Il remporte le premier prix d'ac-*
« *compagnement en* 1880, *le deuxième ac-*
« *cessit de contrepoint et fugue en* 1882, *le*
« *premier second grand prix de Rome en*
« 1883, *et finalement le grand prix en* 1884,
« *avec sa remarquable cantate de* l'Enfant
« prodigue. *Il a parcouru ainsi, en dix an-*
« *nées, le cycle des principales récompen-*
« *ses que peut accorder l'Ecole ; il sait dé-*
« *sormais ce qui s'apprend ; maître de sa*
« *plume, il ose écrire ce que lui conseillent*
« *son imagination et sa sensibilité. Ses mé-*
« *lodies, ses morceaux de piano, se répan-*
« *dent peu à peu ; on applaudit* la Damoi-

« selle élue ; *on goûte le charme si poètique* « *du* Prélude à l'après-midi d'un faune ; « *enfin le succès de* Pelléas et Mélisande « *s'impose comme une victoire, en tout* « *pays.*

« *Faut-il rappeler les* Cinq poèmes de « Beaudelaire, Chansons de France, *les* « Fêtes galantes *pour chant, les* Estampes « *et les* Images *pour piano, le* Quatuor *pour* « *cordes, les pièces symphoniques :* Ibéria, « Rondes de Printemps, la Mer, *etc. ? tou-* « *tes œuvres où s'est affirmée sa person-* « *nalité, et dont chacune, dès son appari-* « *tion, provoque la curiosité, car il n'imite* « *point ; il reste bien lui-même et ne relève* « *que de sa propre nature* ».

Claude Debussy, par sa nature fine, réservée et délicate n'a pas cherché le succès dans la flatterie des goûts vulgaires. De fantaisie libre, d'art subtil et complexe, il paraît ne s'adresser qu'aux délicats et aux avertis par l'imprécision de ses contours, la fluidité de ses harmonies, l'irisation de son orchestration. Mais le charme, la séduction, l'attrait de ses œuvres sont de ceux auxquels les plus profanes ne résistent pas. Ils sont d'abord étonnés, quel-

ques fois furieux car les opinions musicales sont le plus souvent excessives, puis ils sont captivés et durablement.

Richard Strauss, suivant ce visionnaire étrange et captivant qu'était Oscar Wilde a composé une Salomé où la virtuosité de l'écriture égale les audaces de la pensée. Je ne veux, ni ne peux, m'appesantir sur le côté charnel, presque sadique de la *Salomé* de Strauss et je vous renverrai aux très lucides études que certains critiques, qui n'hésitent pas à braver l'honnêteté dans le français le plus honnête, ont tracé de cette œuvre extrêmement suggestive et évocatrice. De Strauss, vous n'entendrez pas autre chose que la *Sérénade* si originale que Mme Charlotte Wyns nous va chanter tout à l'heure.

Avant que de faire appel au grand talent de celle qui est tour à tour et avec une égale maîtrise et une vérité égale, Charlotte, Carmen, Amnéris, Messaline ou Tosca, il me paraît nécessaire de ne pas oublier que la femme en musique ne fut pas seulement inspiratrice. Elle attaqua le clavier et fit chanter l'orchestre selon ses rêves et son inspiration. Nous possédons à Nice une femme de très grand et

noble talent, ennemie des concessions et amoureuse de toutes les subtilités d'écriture comme de la délicatesse et de la ténuité de la pensée. Elève de Massenet, Mme Mottez-Eldèse, qui a bien voulu assister Mme Charlotte Wyns et prêter le charme et la virtuosité de son exécution à l'accompagnement de sa mélodie *La Neige,* où la partie pianistique joue un rôle presqu'égal aux commentaires musicaux des lieders de Schumann, possède cette faculté précieuse de susciter le rêve. Bien mieux que Reynaldo Hahn, qui se souvient trop du maître commun, Massenet, Mme Mottez-Eldèse eût été qualifiée pour orner les poèmes de Verlaine, et notamment les *Ariettes oubliées,* de ses mélodies discrètes, intimes et cependant émouvantes tant elles prolongent la pensée et son commentaire. Mme Mottez-Eldèse m'en voudrait d'insister davantage sur les qualités et le charme d'une musique qui s'impose. Je m'en vais jouer à sa modestie un bien vilain tour en priant Mme Charlotte Wyns de venir interpréter maintenant *La Neige.* Ainsi, comme son interprète, Mme Mottez-Eldèze n'échappera pas à vos applaudissements, et ce sera bien fait.

Nous terminerons nos auditions par une œuvre ultra-moderne, le Quatuor de M. Maurice Ravel.

La première exécution de ce Quatuor où, comme vous l'entendrez, il arrive que les rythmes se chevauchent, les instruments jouant chacun dans une mesure différente, la première exécution causa dans l'auditoire une stupeur assez vive et détermina de nombreuses querelles de plume et de langue. Une *Rapsodie espagnole* eut les honneurs du sifflet à Marseille. Vous voyez que c'est un auteur tout à fait recommandable. L'insuccès des débuts et les hurlements de la foule constituent en effet le plus sûr critérium du génie contemporain. L'œuvre de M. Maurice Ravel que vous allez entendre vous surprendra. Je vous demande de l'écouter de bonne foi et sans exaspération partiale.

Il faut, quand on aborde la critique d'une œuvre nouvelle, non pas oublier ce que l'on a appris, mais ne plus penser à ce que l'on aime. C'est le seul moyen de formuler un jugement juste et intègre.

Maurice Ravel, dont on a pu déclarer que la musique était une des plus nobles conquêtes de l'esprit musical contempo-

rain; qu'on y trouvait les émotions toujours souhaitées que communiquent l'esprit de finesse; qu'il y existait une matière musicale délicieusement personnelle et surtout cette atmosphère qui lui est propre, où la curiosité attendrie, l'ironie, la délicatesse la préciosité même, par moments, sont toujours à l'aise et décrivent sans faux mouvements leurs élégantes et capricieuses arabesques, Maurice Ravel est tout indiqué pour clôturer cette série de réunions musicales où nous avons essayé, de notre mieux, de signaler les caractéristiques des quatre époques les plus marquantes de la musique : le moyen âge, la Renaissance, le dix-huitième siècle, le Romantisme et notre fiévreuse époque moderne acharnée à la poursuite d'une réalisation plus complète, cherchant à donner à la musique tout le domaine de la pensée comme elle possédait déjà le royaume des sens.

Souhaitons que, lancés vers cette attirante conquête, nos jeunes musiciens, tout frémissants de nobles désirs, parviennent un jour à cette représentation parfaite de l'indéfini qui est probablement le but suprême de l'expression harmonique.

Nice, février-avril 1913.

PROGRAMME

des auditions exécutées au cours de ces quatre Conférences.

le 28 Février 1913.

La Musique, les Cathédrales

et l'Ame populaire au moyen âge

et sous la Renaissance.

1. **Christus Vincit** *(Déchant primitif)*

Mme J. GAULTHIER.

Acclamation composée pour le mariage de Charlemagne (VIII[me] siècle). Transcription en notation usuelle de M. H. Nell.

2. **Mitissima Virgo** (*Déchant*)

Mme J. GAULTHIER.

Motet, voix et instruments (XIIIme siècle).

Ce motet, recueilli par Aubry et que M. F. Rangel, maître de chapelle de Saint-Eustache, a eu l'obligeance de nous communiquer, n'a probablement plus été chanté depuis Saint-Louis.

3. **Déploration de l'oratorio " la Fille de Jephté "** GIACOMO CARISSIMI.
(1640)

Mme J. GAULTHIER — LE QUATUOR « SANCTA CŒCILIA »
MM GAUTHIER et CASULT.

4. **Sonate en la** ARCHANGELO CORELLI.
(1680)

a) *Allegro*
b) *Grave*
c) *Finale.*

LE QUATUOR « SANCTA CŒCILIA »

le 14 Mars 1913.

Les Mécènes musicaux au XVIIIme siècle.

1. **Quatuor op. 3 N° 5** . . . J. HAYDN.
(1732-1809)

a) *Presto*

b) *Andante Cantabile (Sérénade)*

c) *Menuetto*

d) *Scherzando*

2. **Quatuor N° 17** . . . A. W. MOZART.
(1756-1791)

Menuetto

3. **Quatuor en ut mineur N° 4**

1er *temps* J. V. BEETHOVEN.
(1770-1817)

4. **Quatuor N° 6** . J. V. BEETHOVEN.

a) *Malinconia (la Mélancolie)*

b) *Finale*

le 28 Mars 1913

Le Romantisme Musical.

1 **Quatuor N° 1......** R. SCHUMANN.

a) *Andante*

b) *Tempo giusto*

QUATUOR SANCTA CŒCILIA

2. **Deux impromptus ...** SCHUBERT.
(1797-1828)

3. **Scherzo en si bémol..** CHOPIN.

M. MANUEL INFANTE

4. **Airs de la Damnation de Faust** BERLIOZ.

Mme LISE BRIAS, de l'Opéra.

5. **Quintette (Finale).** R. SCHUMANN.

M. INFANTE ET LE QUATUOR SANCTA CŒCILIA.

le 11 Avril 1913.

La Femme et la Musique Moderne

1. **Menuet d'amour......** MASSENET.

(*pour viole d'amour*)

M. A. BISTESI.

2. **Suite " Iberia ".......** ALBENIZ.

a) *El Puerto ;*

b) *Almeria.*

3. **Jardins sous la pluie.** Cl. DEBUSSY.

M. Manuel INFANTE.

4. *a*) **La Neige..** Mme MOTTEZ-ELDÈZE

accompagnée par l'auteur

b) **Sérénade...** Richard STRAUSS.

Mme Charlotte WYNS.

5. **Quatuor**...... Maurice RAVEL.

1ère PARTIE : *Allegro — piu presto — un poco meno.*

2me PARTIE : *Moderato — lento — expressivo — a tempo.*

LE QUATUOR « SANCTA CŒCILIA ».

Le quatuor *Sancta Cœcilia* était composé de MM. J. Dimouro, Henri Nell, A. Bistesi et G. Magnoli.

